Die Anfänge des Basso Continuo und seiner Bezifferung

Max Schneider

HERMANN KRETZSCHMAR

VORBEMERKUNG

Diese Studie will zur Kenntnis der Anfänge des Basso continuo und seiner Bezifferung beitragen. — Um möglichst deutlich zu machen, wie unscheinbar jene Anfänge und tastenden Versuche waren, die im Streben nach einem idealen musikalischen Ausdruck den bald alles mit neuem Geiste erfüllenden Stil des Generalbaßzeitalters vorbereiteten, durfte mit Notenbeispielen nicht gespart werden. Daß ich sie in so großem Umfange beifügen konnte, danke ich den Verwaltungen der Königlichen Bibliothek Berlin, der Königlich bayerischen Hof- und Staatsbibliothek München, der Staats-, Kreis- und Stadtbibliothek Augsburg, der Landesbibliothek Cassel, der Ratsschulbibliothek Zwickau (Sachsen) und dem Hause Breitkopf & Härtel.

Breslau, am Neujahrstage 1918

Dr. Max Schneider

etatmäßiger außerordentlicher Professor der Musikwissenschaft
an der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität.

Inhalt

VERZEICHNIS
DER MITGETEILTEN TONSÄTZE

*) In griffgetreuer Übertragung.

Einleitung

Viadanas Vorrede zu seinen Cento Concerti Ecclesiastici.

Der gegenwärtige Stand der Forschung bietet einen neuen und starken Anreiz zu dem schon oft gemachten aber noch immer nicht restlos geglückten Versuche, die Entstehung jener um das Jahr 1600 auftauchenden Kompositionsart: des ariosen und recitativischen Stils, auch in den Elementen zu bestimmen. Wohl kennt man den künstlerischen Boden, dem diese umwälzende, für unsere heutige Tonsprache mit grundlegende musikalische Ausdruckskunst entsproß; wohl darf mit einigem Recht als erwiesen angesehen werden, daß sie als Ganzes nicht das Werk eines einzelnen ist; in welcher Weise aber der neue Stil aus kompositionstechnischen Einzelversuchen gewonnen wurde, bleibt in vieler Hinsicht unklar. Vor allem muß erst noch festgestellt werden, welcher Anteil jedem der um die neue Kunst hauptsächlich verdienten Meister Cavalieri, Caccini, Peri und auch Viadana zukommt. Denn obwohl sie alle das gleiche oder ähnliche Ziel verfolgten, gingen sie doch verschiedene Wege. Da dieser Umstand von der Forschung bisher nicht scharf genug beachtet worden ist, ergaben sich mancherlei scheinbare Widersprüche in den unrichtig gewerteten Quellen; insbesondere mußten die ersten Entwickelungsstadien sehr wesentlicher Merkmale des neuen Stils: des basso continuo und seiner Bezifferung unerkannt bleiben oder mißdeutet werden.

Der Überlieferung nach gilt Lodovico Viadana als Erfinder des basso continuo. Weil nun aber die ersten Werke der Florentiner Monodisten, die zeitlich um ein geringes vor den berühmten Cento Concerti Ecclesiastici Viadanas erschienen, ebenfalls den basso continuo aufweisen, weil ferner Baßstimmen für den Begleiter sogar noch vor den Florentiner Opern gedruckt wurden, so entstanden schließlich Zweifel an der Priorität Viadanas. Zu wirklichen Beweisen gegen diese Priorität ist es bis jetzt nicht gekommen. Immerhin zeitigten neuere Forschungen verschiedene Teilergebnisse, durch deren Ausnützung die

ganze Frage nach der Erfindung oder Entstehung des basso continuo vielleicht geklärt werden kann.

Um zu diesem Ziele zu gelangen, ist es nötig, das gesamte bisher benutzte Material abermals zu untersuchen und durch neues zu ergänzen. Die Wiederholung von mancherlei Bekanntem und im einzelnen oft Erwähntem wird sich dabei leider nicht vermeiden lassen.

Unsere durch Riemann[1]) und Kinkeldey[2]) wesentlich geförderte oder eigentlich erst auf einen festen Grund gestützte Kenntnis der Aufführungspraxis des 15. und 16. Jahrhunderts erfordert zunächst eine auch im einzelnen begründete Feststellung der eigentlichen Erfindung Viadanas, die der Meister in der berühmten Vorrede zu seinem Concerti Ecclesiastici für sich in Anspruch nimmt. Schon bei der Betrachtung des ersten Teils dieser Vorrede wird sich mancher neue Gesichtspunkt gewinnen und mancher Zweifel beseitigen lassen.

Die Vorrede ist wiederholt ins Deutsche übertragen und oft auszugsweise mehr oder weniger »frei übersetzt« worden. Zuerst von dem eifrigen Verleger Nicolaus Stein in Frankfurt a. M., der die mehrfach aufgelegten Konzerte Viadanas 1613 als Opera omnia sacrorum concertuum 1, 2, 3, et 4 voc. herausgab und der Vorrede nicht nur eine deutsche, sondern auch eine lateinische Übersetzung beifügte. Diese druckte Karl Israel in seinem Frankfurter Kataloge[3]), jene Robert Eitner in den Monatsheften für Musikgeschichte[4]) wieder ab. Beide Übersetzungen sind zwar wertvoll zur Kenntnis der praktischen Anschauungen ihrer Zeit, sie enthalten aber in Einzelheiten ganz offenkundige Mißverständnisse. Erst 1834 erschien eine neue (nicht ganz vollständige) Übertragung von Carl von Winterfeld in »Johannes Gabrieli und sein Zeitalter«[5]), welche Friedrich Chrysander in seiner Allgemeinen Musikalischen Zeitung 1877[6]) einer nötigen kritischen Revision unterzog, ohne jedoch alle Einwände beseitigen zu können. Wohl mehr Erfolg hatte eine zweite Neugestaltung des Winterfeldschen Textes durch Franz Xaver Haberl, der 1889 in einer bibliographischen Studie »Lodovico Grossi da Viadana«[7]) neben der neuen auch die alte Übersetzung Steins nochmals wiedergibt. Die sonstigen auszugsweisen Verdeutschungen der

---

[1]) H. Riemann, Handbuch der Musikgeschichte. Bd. 2. T. 1. Leipzig 1907.

[2]) O. Kinkeldey, Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts. Leipzig 1910.

[3]) Musikalische Schätze der Gymnasialbibliothek und der Peterskirche zu Frankfurt a. M. 1872.

[4]) Jg. VIII (1876), S. 105 ff.

[5]) (Berlin 1834) Bd. 2, S. 59 ff.

[6]) Jg. XII, Sp. 85 ff.

[7]) Kirchenmusikalisches Jahrbuch für das Jahr 1889, S. 44 ff.

Vorrede dürfen übergangen werden, weil sie zumeist auf die eben genannten zurückgehen oder sich allzuweit vom Urtext entfernen.

Für die vorliegende Studie erscheint es zweckmäßig, nun auch einmal das Original von 1602[1]) neben die Übersetzung zu stellen und diese möglichst wörtlich zu halten. Schon dadurch und auf Grund unserer jetzt erweiterten Kenntnis alter Musikpraxis wird manche Einzelheit besser als bisher verstanden werden. Auch die wegen ihres engen Anschlusses an Viadana erwähnenswerten Bemerkungen Gregor Aichingers zum »Bassus generalis et continuus in usum organistarum« seiner 1607 erschienenen »Cantiones ecclesiasticae 3 & 4 v.« dürften sich hierbei nützlich erweisen und mögen im Anhang folgen.[2])

»Molto sono state le cagioni (cortesi Lettori) che mi hanno indotto à comporre questa sorte di Concerti: fra le quali questa è stata vna delle principali: il vedere cioè, che volendo alle volte qualche Cantore cantare in vn'Organo, ò con tre voci; ò con due, ò con vna sola, erano astretti per mancamento di compositioni à proposito loro di appigliarsi ad vna, o due, o tre parti di Mottetti à cinque, à sei, à sette, & anche à otto, lequali per l'unione che deuono hauere con l'altre parti: come obligate alle fughe, alle cadenze, a'contraponti, & altri modi di tutto il Canto, sono piene di pause longhe, e replicate, priue di cadenze, senz'arie, e finalmente con pochissima & insipida seguenza: oltre gl'interrompimenti delle parole tall'hora in parte tacciute, & alle volte ancora con disconueneuoli interpositioni disposte, lequali rendeuano la maniera del canto, o imperfetta, o noiosa, od

„Viele Ursachen sind es gewesen (liebenswürdige Leser), welche mich bewogen, diese Art von Konzerten zu komponieren; eine der vornehmsten unter ihnen war die gelegentliche Beobachtung, daß Sänger, wenn sie manchmal drei- oder zwei- oder gar nur einstimmig zur Orgel singen wollten, durch Mangel an solchen Kompositionen gezwungen wurden, sich an eine, zwei oder drei Stimmen 5-, 6-, 7- oder auch 8-stimmiger Motetten zu halten (also an Stimmen), welche an sich durch die feste Verbindung, die sie mit den anderen als obligate bei Fugen, Kadenzen, Kontrapunkten und sonstigen Möglichkeiten des ganzen Gesangstücks haben müssen, voll langer und wiederholter Pausen sind, der Kadenzen beraubt, ohne Melodie und schließlich (auch) von ganz geringer und geschmackloser Fortführung. Dazu (kamen) Unterbrechungen der Worte, welche, manchmal zum Teil ausgefallen, bisweilen auch noch mit unpassenden Einschaltungen durchsetzt, die (ganze) Gesangsart unvollständig, langweilig oder ungeschickt und für die Zuhörer wenig angenehm mach-

[1]) Eitners Quellenlexikon weist nur zwei Exemplare dieser ersten Ausgabe nach; das eine besitzt die Berliner Kgl. Bibliothek, das andere die Bibliothek Haberl in Regensburg.

[2]) Eine genaue Abschrift verdanke ich Herrn Dr. Robert Lach, dem Leiter der Musikabteilung der k. k. Hofbibliothek in Wien.

inetta, & poco grata à quelli, che stauano ad vdire: senza che vi era anco incommodo grandissimo de Cantori in cantarle. L'à doue hauendo hauuto piu volte non poca consideratione sopra tali difficultà, mi sono affaticato assai per inuestigare il modo di supplire in qualche parte à cosi notabile mancamento, & credo là Dio mercè d'hauerlo all' ultimo ritrouato, hauendo per questo effetto composti alcuni di questi miei Concerti con vna voce sola per i Soprani, per gli Alti, per i Tenori, per i Bassi: & alcuni altri poi per l'istesse parti accompagnate diuersamente: con hauer riguardo à dare in esse sodisfattione ad ogni sorte di cantanti: accoppiando insieme le parti con ogni sorte di varietà; di modo che chi vorrà vn Soprano con Tenore: vn Tenore con vn Alto: vn Alto con vn Canto, vn Canto con vn Basso, vn Basso con vn' Alto: due Soprani, due Alti, due Tenori, due Bassi, tutti gl'hauerà benissimo accommodati: & chi vorrà l'istesse parti diuersamente variate pur anco le trouerà in questi Concerti, hora à tre, hora à quattro, talmente che non vi sarà cantante che non possi hauere quà dentro copia di Canti assai commodi, & secondo il gusto suo per farsi honore.

Alcuni altri poi ne trouarete ch'io hò composti per gli stromenti variatamente, onde più compita resta l'inuentione, & più accommodati & variati i Concerti.

ten; von der überaus großen Unbequemlicheit für die vortragenden Sänger gar nicht zu reden. Nachdem ich schon mehrmals ernstlich über solche Schwierigkeiten nachgedacht, habe ich mich sehr bemüht, das Mittel aufzuspüren, diesen so auffallenden Mangel irgendwie zu beheben, und, Gott sei Dank, ich glaube es nun endlich gefunden zu haben, indem ich für jenen Zweck einige dieser meiner Konzerte einstimmig, für Soprane, Alte, Tenöre oder Bässe, komponierte und weiter einige andere für dieselben Stimmen (aber), verschiedenartig begleitet; mit Rücksicht darauf nun, jede Art von Sängern zu befriedigen, sind die Stimmen auf das mannigfaltigste miteinander gepaart; (und zwar) dergestalt, daß jeder, der (Gesänge für) einen Sopran mit einem Tenor, einen Tenor mit einem Alt, einen Alt mit einem Diskant, einen Diskant mit einem Baß, einen Baß mit einem Alt; (für) zwei Soprane, zwei Alte, zwei Tenöre (oder) zwei Bässe wünscht, alles (dieses) bestens eingerichtet haben kann; sollte er derselben Stimmen in noch anderer Weise bedürfen, so wird er sie auch zu drei oder vier (gesetzt) in diesen Konzerten vorfinden; es wird also kaum einen Sänger geben, der darin nicht eine Fülle äußerst bequem liegender und seinem Geschmack entsprechender Gesänge antreffen könnte, die ihm Ehre machen.

Ihr werdet sodann noch einige andere (Stücke) finden, welche ich auf verschiedene Weise für Instrumente gesetzt habe, um die (ganze) Erfindung noch vollendeter und die Konzerte bequemer und mannigfaltiger zu gestalten.

Oltre di ciò hò vsata diligenza particolare di non lasciare pausare in essi, se non quanto comporta il modo, e la dispositione dei canti.

Ho procurato è tutto mio potere la dolcezza, & gentilezza dell' arie in tutte le parti facendole cantar bene, & seguentemente.

Non ho mancato di apportare à tempo, & à luogo alcuni passi e cadenze con altri luoghi accommodati per accentuare, per Passeggiare, e per fare altre proue della dispositione, e gratia de i Cantori, se bene per il più, e per facilità, si è usato Passaggi communi, che la natura istessa porta, ma più fioriti.

Mi son affaticato che le parole siano cosi ben disposte sotto alle note, che oltre al farle proferir bene, & tutte con intiera, & continuata sentenza possino essere chiaramente intese da gli Vditori, pur che spiegatamente vengano proferite da i Cantori.

L'altra causa men principale appresso alla predetta è stata quella che mi ha anco affrettato a porre in luce questa mia inuentione, il vedere, cioè che alcuni di questi Concerti, che io composi cinque o sei anni sono ritrouandomi in Roma; (essendomi souuenuto all'hora questo nouo modo) trouorno tanto fauore appresso a molti Cantori, e Musici, che non solamente furno fatti degni d'essere spessissime uolte Cantati in molti luoghi principalissimi; ma alcuni ancora hanno pigliata occasione d'imitargli felicemente, & darne

Überdies habe ich ganz besonderen Fleiß darauf verwendet, Pausen in ihnen zu vermeiden, wo nicht Form und Anlage der Gesänge sie zuließ.

Ich sorgte mit allen Kräften für Wohllaut und melodische Anmut in sämtlichen Stimmen, die ich gesanglich gut und fließend gestaltete.

Ich habe auch nicht verfehlt, bei passender Gelegenheit einige Durchgangsnoten und Kadenzen anzubringen, nebst anderen Stellen, die geeignet sind zu ausdrucksvollem Vortrag, kunstvollem Verzieren und zu sonstigen Erprobungen von Fähigkeit und Geschmack der Sänger, obschon ich (dabei) meistens, auch der Leichtigkeit wegen (ganz) gewöhnliche Verzierungen verwendete, wie sie sich von Natur ergeben, jedoch (etwas) blumenreicher.

Ich habe mich (ferner) bemüht, die Worte so genau unter die Noten zu setzen, daß sie recht gut auszusprechen sind und samt und sonders den Hörern immer klar verständlich bleiben können, vorausgesetzt daß sie von den Sängern (auch wirklich) deutlich ausgesprochen werden.

Die andere, neben der vorerwähnten weniger erhebliche Ursache, welche mich ebenfalls zur Veröffentlichung dieser meiner Erfindung trieb, war die: einige der Konzerte, welche ich vor 5 oder 6 Jahren während eines Aufenthaltes in Rom komponierte (damals war mir diese neue Art eingefallen), fanden so großen Beifall bei vielen Sängern und Musikern, daß man sie nicht nur an vielen vornehmen Orten sehr oft zu singen würdigte, sondern, daß einige auch Gelegenheit nahmen, sie glücklich nachzubilden und in Druck zu geben; so-

alla Stampa: Onde, & per questo, & per sodisfare a'miei amici da' quali son stato più uolte instantissimamente richiesto, & persuaso à porre in luce quanto prima detti miei Concerti, mi sono finalmente risoluto dopò hauer compito il designato numero di donargli alle Stampe, come hora faccio, persuadendomi che quest' Opera non habcia ad essere intutto disgrata a'prupenti Cantori, & Musici, che quando anco non ui fosse altro di buono non sarà almeno mancato l'animo pronto, & efficace all' Opera, laquale perche insieme con la nouità apporta seco qualche straordinaria consideratione potrete non isdegnarui di leggere gl' infrascritti Auertimenti, che nella prattica ui apporteranno non poco giouamento.

Et prima, che questa sorte di Concerti deue cantasi gentilmente con discrettione, & leggiadria, usando gli acenti con raggione, & i Passaggi con misura, & a'suoi luoghi; soura tutto non aggiungendo alcuna cosa più di quello che in loro si ritroua Stampato; percioche ui sono talhora certi Cantati, iquali, perche si trouano fauoriti dalla natura d'un poco di gargante, mai Cantano nella maniera che stanno i Canti, non s'accorgendo essi, che hoggidì questi tali non sono grati, anzi sono pochissimo stimati particolarmente in Roma doue fiorisce la uera professione del Cantar bene.

Secondo. Che l'Organista sia in obligo di Suonar semplicemente la

wohl deswegen, wie auch um meinen Freunden Genüge zu leisten, — von denen ich oftmals inständig gebeten und überredet wurde, meine Konzerte baldmöglichst zu veröffentlichen, — entschloß ich mich endlich, nachdem ich die beabsichtigte Anzahl vollendet, sie dem Druck zu übergeben, wie ich es jetzt tue, in der Überzeugung, daß dieses Werk verständigen Sängern und Musikern nicht unwillkommen sein dürfte. Wäre auch sonst nichts Gutes darin, so hat wenigstens Lust und Liebe zu dem Werke nicht gefehlt; und weil dieses zugleich mit der Neuheit auch manche besondere Erwägung veranlaßt, so mögt Ihr es nicht verschmähen, die untenstehenden Anleitungen durchzulesen, die bei der Ausführung Euch nicht geringe Erleichterungen gewähren werden.

Zuerst also: Diese Art von Konzerten muß sanft vorgetragen werden, mit Zartheit und Anmut, die Accente müssen mit Verstand, die Verzierungen mit Maß und an ihrem Orte angewendet werden; vor allem ist dem, was gedruckt steht, nichts hinzuzufügen; denn es gibt gewisse Sänger, die weil die Natur sie mit einiger Kehlfertigkeit beschenkt hat, keinen Gesang je so vortragen, wie er geschrieben steht und nicht inne werden, daß dergleichen heutzutage nicht gefällt, sondern daß man es geringe achtet, in Rom zumal, wo die wahre Schule des guten Gesanges blüht.

Zweitens: Dem Organisten liegt es ob, die Partitur ganz ein-

Partitura, & in particolare con la man di sotto, & se pure vuol fare qualche mouimento dalla mano di sopra, come fiorire le Cadenze, ò qualche Passaggio à proposito, ha da Suonare in maniera tale, che il Cantore, ò Cantore non uengano coperti, o confusi dal troppo mouimento.

Terzo. Sarà se non bene, che l'Organista habbia prima data un' occhiata à quel Concerto, che si ha da Cantare, perche intendendo la natura di quella Musica, farà sempre meglio gli accompagnamenti.

Quarta. Sia auuertito l'Organista di far sempre le Cadenze a i luoghi loro; come sarebbe à dire, se si Cantarà un Concerto in voce sola di Basso far la Cadenza di Tenore; se di Alto, o Canto a i luoghi dell'uno a dell'altro; perche farebbe sempre cattiuo effetto se facendo il Soprano la sua Cadenza l'Organo la facesse nel Tenore, ouero Cantando uno la Cadenza nel Tenore l'Organo la Suonasse nel Soprano.

Quinto. Che quando si trouara un Concerto, ch'incominci a modo di fuga, l'Organista anch' egli comince con un Tasto solo e nell'entrar che faranno le parti sij in suo arbitrio l'accompagnarle come le piacerà.

Sesto. Che non si è fatta la Intauolatura à questi Concerti, per fuggir la fatica, ma per rendere più facile il Suonargli à gli Organisti, stando che non tutti Suonarebbero all' improuiso l'Intauolatura, e la

fach zu spielen, besonders mit der linken Hand; wenn er jedoch einige Bewegungen mit der rechten machen will, etwa Verzierung der Kadenzen oder irgend eine passende Passage, so soll er (nur) in einer solchen Weise spielen, daß der oder die Sänger nicht durch zuviel Bewegung verdeckt oder verwirrt werden.

Drittens: Es wird gut sein, wenn der Organist das zu singende Konzert zuvor durchsieht, weil er, wenn ihm die Eigentümlichkeit jener Musik klar geworden ist, jederzeit besser begleiten wird.

Viertens: Der Organist sei darauf hingewiesen, daß die Kadenzen stets an ihrer Stelle zu machen sind; das soll heißen: singt man ein Solokonzert für Baß, so mache er die Baßkadenz, für Tenor die Tenorkadenz, für Alt oder Sopran die entsprechenden; denn es würde eine üble Wirkung tun, wenn, während der Sopran seine Kadenz macht, die Orgel sie im Tenor bringt, oder wenn einer die Kadenz im Tenor singt, die Orgel sie im Sopran spielt.

Fünftens: Findet sich ein Konzert, das nach Art der Fuge beginnt, so beginne auch der Organist mit einem tasto solo, und wenn (dann) die (anderen) Stimmen hinzutreten, stehe es ganz in seinem Belieben, sie zu begleiten, wie es ihm gefällt.

Sechstens: Die Intavolierung zu diesen Konzerten ist unterblieben, nicht um die Mühe zu sparen, sondern um den Organisten das Spielen der Stücke zu erleichtern, da (ja doch) nicht alle die Intavolierung (Tabulatur) unvorbereitet (vom Blatt) spielen würden; die meisten werden Partitur (über

maggior parte Suonaranno la Partitura, per essere più spedita: però potranno gli Organisti à sua posta farsi detta Intauolatura, che a dirne il uero parla molto meglio.

Settimo. Che quando si farà i ripieni dell'Organo farassi con mani, e piedi, ma senza aggiunta d'altri registri; perche la natura di questi deboli, & delicati Concerti, non sopportano quel tanto romore dell' Organo aperto; oltre che ne i piccioli Concerti ha del pedantesco.

Ottauo. Che si è usata ogni diligenza nell' assegnar tutti gli accidenti ♯. ♮. ♭. oue uanno, & che però douerà il prudente Organista hauer riguardo a fargli.

Nono. Che non sarà mai in obligo la Partitura guardasi da due quinte, nè da due ottaue; ma si bene le parti che si cantano con le voci.

Decimo. Che chi volesse Cantare questa sorte di Musica senza Organo, ò Manacordo, non farà mai buon effetto, anzi per lò più se ne sentiranno dissonanze.

Vndecimo. Che in questi Concerti faranno sempre miglior effetto i Falsetti, che i Soprani naturali; si perche per lo più i Putti cantano trascuratamente, e con poca gratia, come anco perche si è atteso alla lontananza, per render più vaghezza; non ui è però dubbio, che non si può pagare con denari un buon Soprano naturale; ma se ne trouano pochi.

dem Basse) spielen, weil dies geläufiger (freier von Hindernissen) ist. Darum können sich die Organisten besagte Intavolatur nach Belieben (selbst) machen, was offengestanden viel besser sein wird.

Siebentens: Wenn man die Füllstimmen (auf) der Orgel ausführt, kann man sie mit Händen und Füßen spielen, aber ohne Hinzufügung weiterer Register: denn die Natur dieser schwachen und zarten Konzerte verträgt den so großen Lärm des vollen Orgelwerks nicht; außerdem hat das in den kleinen Konzerten etwas schulmeisterhaftes.

Achtens: Es ist aller Fleiß auf die Angabe sämtlicher Versetzungszeichen ♯ ♮ ♭ (da) wo sie Geltung haben, verwendet und deshalb wird der verständige Organist Acht geben müssen, sie auszuführen.

Neuntens: Die Partitur (die gespielte Begleitung) wird sich niemals [weder] vor zwei Quinten, noch vor zwei Oktaven zu hüten brauchen, wohl aber die (komponierten) Singstimmen.

Zehntens: Wer diese Art Musik ohne Orgel oder Cembalo singen wollte, würde niemals gute Wirkung erzielen, man würde im Gegenteil meistens Mißklänge dabei hören.

Elftens: Bei diesen Konzerten werden Falsettstimmen bessere Wirkung hervorbringen als natürliche Soprane, denn die Knaben singen meistens nachlässig und mit wenig Anmut, auch ist des grösseren Reizes wegen auf die Entfernung zu achten; dennoch besteht kein Zweifel, dass man einen guten natürlichen Sopran nicht mit Geld bezahlen kann, aber es gibt deren nur wenige.

Duodecimo. Che quando si uorrà Cantare un Concerto à voce pari, non sonarà mai l'Organista nell'acuto & all'alta, l'Organista non Sonarà mai nel graue, se non alle Cadenze per ottaua; perche all'hora rende vaghezza.

Nè qui mi stia à dire alcuno, che detti Concerti siano un poco troppo difficili, perche la mia intentione è stata di fargli per quelli che sanno, & Cantano bene, e non per quelli che strappazzano il mestiero, e state sani."

Zwölftens: Wenn man ein Konzert für tiefe Stimmen (ohne Soprane) singt, soll der Organist niemals in hoher Lage spielen, und umgekehrt, wenn ein Konzert für hohe Stimmen gesungen wird, soll der Organist nicht in tiefer Lage spielen, außer bei den Kadenzen in der Oktave; weil das alsdann anmutig klingt.

Niemand sage mir schließlich, daß die besprochenen Konzerte ein wenig zu schwer sind, denn es war meine Absicht, sie (nur) für diejenigen zu machen, die (etwas) können und gut singen, nicht für die Pfuscher; bleibt gesund.«

Viadanas »Erfindung« und die »Musica« des 16. Jahrhunderts.

Hier sehen wir nun, das Viadana vom basso continuo als solchem und von dessen »Erfindung« mit keinem Worte spricht. Nur im Titel des Werkes: »Cento Concerti Ecclesiastici, a una, a due, a tre, & a quattro voci, con il Basso continuo per sonar nell' organo« kommt die Bezeichnung basso continuo — und zwar zeitlich zum ersten Male — vor; die Orgelstimme selbst ist dagegen nur bezeichnet: Basso per sonar nell' organo delli cento concerti. Diese Benennung taucht aber schon bei anderen Meistern vor 1602 auf.[1]) Was war also das Neue und was veranlaßte Viadana, die besondere Art seiner Concerte so ausführlich zu beschreiben? Er fand nicht mehr und nicht weniger als eine neue Kompositionsart, eine Schreibweise, deren Grundsätze so einfach, so naheliegend erscheinen, daß es eigentlich kaum zu begreifen ist, wie man so lange den Wald vor Bäumen nicht sah. Kurz: Viadana komponierte instrumental begleitete (Solo-)Gesänge, deren Ausführung insofern nicht mehr beliebig war, als er gleich bei der Komposition das Vokale vom Instrumentalen schied und ein für allemal festlegte. Das, und nur das war in seiner besonderen Art neu, wie im folgenden noch bewiesen werden soll. Es scheint zugleich auch in gewissem Sinne das technische Mittel gewesen zu sein, welches wie mit einem Schlage das musikalische Eigenleben des stile rappresentativo (recitativo) der Florentiner Hellenisten erweckte.

[1]) Vgl. die Übersicht bei Kinkeldey a. a. O.

Die Widmung der Concerte Viadanas an Alfonso d' Este ist vom 20. April 1602 datiert und in dem Berichte an die Leser sagt der Meister, daß er zuerst vor »etwa 5 oder 6 Jahren in Rom« die neuartigen Kompositionen erdacht und vorgeführt habe, also um 1596, und daß sie mit großem Beifall aufgenommen, an vielen vornehmen Orten gesungen, von einigen mit Glück nachgeahmt und (diese Nachahmungen) durch den Druck bekannt gemacht worden seien[1]). In Rom aber waren zu jener Zeit Angehörige der Florentiner Camerata: der Graf Bardi, Emilio de' Cavalieri und wohl auch Giulio Caccini. Daß diese hervorragenden Musiker nicht unter den Zuhörern gewesen sein sollten, ist kaum anzunehmen. Nun sind Kompositionen im Stile recitativo mit Basso continuo vor dem Ende des Jahrhunderts bisher auch nicht dem Namen nach bekannt geworden, und die um 1600 mit Einschluß der Nuove Musiche des Caccini erscheinenden dramatischen Werke der neuen Art betonen nur das Neuartige der Sing- und Ausdrucksweise an sich. Sie erklären weder den Basso continuo in seiner Behandlung, noch sprechen sie von seiner Erfindung. Nur von seiner Bezifferung, die Viadana in dieser Art nicht brauchte, ist zuweilen kurz die Rede. (Was es damit auf sich hat, werden wir später sehen.) Daß Viadana nirgends erwähnt wird, kann bei der Verschiedenheit des Kompositionszwecks nicht verwunderlich erscheinen. Jedenfalls bleibt die Priorität seiner neuen Technik von seiten der Florentiner unbestritten. Was Caccini so leidenschaftlich als eigene Erfindung immer wieder betont[2]), bezieht sich stets auf den musikalischen Ausdruck, auf Artikulation der Singstimme und auf Bezifferung, kommt also zunächst nicht in Betracht.

Um über das Wesen, über den Wert und die grosse Bedeutung der Neuerung Viadanas ganz klar zu sehen, müssen wir die Beschaffenheit der auch im 16. Jahrhundert eifrig gepflegten begleiteten Soli (selbst instrumentaler) untersuchen. Dabei ist, wie zu hoffen steht, als wohl bald unumstößlicher Grundsatz immer im Auge zu behalten, daß im allgemeinen der Komponist vor 1600 eigentlich nur die Musica an sich schuf, daß aber deren schließliche Gestaltung als Vocal- oder Instrumental- oder begleitete Vocalmusik Sache der Ausführenden war, je nach Gelegenheit und Zweck, nach Anzahl und Können der mitwirkenden Musiker[3]). Wie überraschend reich und vielgestaltig wir uns dieses Zu-

---

[1]) Vgl. S. 5.

[2]) In den Vorreden zur Euridice und zu den verschiedenen Ausgaben der Nuove Musiche.

[3]) Vgl. Diego Ortiz, Tratado de glosas sobre clausulas . . . en la musica de violones. Roma 1553. Neudruck, hrsg. von Max Schneider, Berlin 1913, S. IX.

sammenmusizieren vorstellen dürfen, hat neuerdings Otto Kinkeldey[1]) an einer Fülle von Nachrichten veranschaulicht. Es wird der Forschung hoffentlich noch weiter der Nachweis gelingen, daß die kunstvolle Mehrstimmigkeit ihrem satztechnischen Werden nach weder vocal noch instrumental, sondern wohl beides gewesen ist, denn sicherlich war die Musik selbst nie an ein bestimmtes Klangwerkzeug gebunden. Und wenn man sich die wenig schnelle Entwickelung gesetzmäßig geregelter Zusammenklänge, der Harmonie, vergegenwärtigt, so dürfte sich wohl nirgends ein Zwang zu der Annahme ergeben, daß die älteste Mehrstimmigkeit immer nur vocal (oder nur instrumental) gwesen sein müßte. Der große Anteil der Instrumente ist bereits erwiesen[2]). Ebenso aber auch die Freiheit und Vielfältigkeit ihrer Verwendung.

Daß es in der alten Zeit üblich ist, mehrstimmige Musiken nicht oder nur in Ausnahmefällen in Partitur zu verbreiten, hat seinen guten Grund. Die Kompositionen mußten offenbar für jede zufällig vorhandene Besetzungsmöglichkeit verwendbar bleiben; und da kunstvolle oder ganz künstliche mehrstimmige oder vielstimmige Werke in der Regel nicht für einzelne Ausführende berechnet waren, so wurden sie eben nur in einzelnen Stimmen dem Gebrauch dargeboten. Für die Wiedergabe auf der Mehrstimmigkeit fähigen Instrumenten hätte eine Partitur doch nur beschränkte Verwendungsmöglichkeit gehabt (dafür erscheint die bestimmtere Tabulatur), und die Stimmen wären im einzelnen nicht entbehrlich geworden. So läßt sich der Mangel an erhaltenen Partituren erklären, und Kinkeldeys Vermutung, die Komponisten hätten auch bei nicht Note gegen Note gesetzten Werken diese direkt in die Stimmen geschrieben, dürfte schwerlich ganz das Richtige treffen. Wohl aber formuliert und erläutert Kinkeldey mit Recht den Satz[3]), daß das Vorhandensein eines Textes (unter einer Stimme) durchaus nicht die Ausführung mit menschlichen Stimmen voraussetzt. Dies ist eigentlich der Schlüssel zur Praxis mindestens des 16. Jahrhunderts. Wir sehen hier sofort, wie der begleitete Sologesang, von dem auch Viadana eingangs spricht, zustande kommt. Nur mußte nicht immer gerade die Orgel begleiten oder ein anderes Akkordinstrument, sondern diese Funktion konnte auch von den verschiedensten Streich- oder Blasinstrumenten zugleich übernommen werden, und zwar ohne besondere Vorschrift auf dem Titel der Werke.

---

[1]) Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts.
[2]) Besonders durch Riemann und Kinkeldey.
[3]) 1910 a. a. O. S. 81. Diesen Satz hat auch A. Schering (Die niederländische Orgelmesse im Zeitalter des Josquin, Leipzig 1912, S. 20) und führt ihn für seine Theorie weiter aus.

Wie bekannt, stellen diese nicht selten die Ausführung mit Menschen- oder Instrumentstimmen durch ganz allgemein gehaltene Angaben ausdrücklich frei, z. B. Joachim a Burck, »Harmoniae sacrae (5 v.), tam viva voce quam instrumentis musicis cantatu iucundae, Noribergae 1566«; oder Thomas Crecquillon, »Opus sacrarum cantionum (quas vulgo Moteta vocant) 4, 5, 6 et 8 vocum, tam vivae voci quam musicis instrumentis accommodatum, Lovanii 1576«; oder Giovanni Gabrieli »Sacrae Symphoniae, 6, 7, 8, 10, 12, 14, 15 & 16 tam vocibus quam instrumentis, Venetia 1597«.

Auch bei nur schwachstimmigen Werken finden sich solche Angaben, z. B. Jean de Castro »Triciniorum sacrorum omnis generis, instrumentis musicis et vivae voci accommod. Lib. unus. Lovanii 1574«. Wichtig erscheint durch bestimmtere Vorschrift: Gomberti excellentissimi et inventione in hac arte facile principis . . . musica quatuor vocum (vulgo motecta nuncupatur) lyris maioribus, ac tibiis imparibus accommodata, Venetiis (1539?) 1541. Die Stimmen selbst sehen aus wie gewöhnliche Gesangsstimmen.

Manchmal ist auch auf die Mitwirkung der Orgel besondere Rücksicht genommen, wie in Floriano Canale's »Missae, Introitus ac Motecta 4 v. nec non quibuscunque organorum sonis accommodatae, Brixiae 1588« oder Jacob Syrings »Te Deum laudamus: der herrliche und schöne Lobgesang das Te d. l. Teutsch gantz und alle Vers besonder mit oder ohne Orgel oder sonsten auff ein oder zwey Chor nach Gefallen mit 5 Stimmen gantz lustig zu singen. Ulssen 1583.« Seltener sind besondere, ausführlichere Anweisungen wie bei Cimello's »Lib. 1 de Canti a 4 voci sopra Madriali [!] & altre rime con li nomi delle loro autori volgari & con le più necessarie osservanze instrumentali, e più convenevoli avvertenze de toni acciò si possano anchora sonare & cantare insieme. Venetia 1548«. Bemerkenswert wegen der Verwandtschaft mit der späteren ähnlichen Praxis Heinrich Schützens ist Adriano Banchieris Angabe über ein ein größeres Werk von Bassiano: eine »Messa in concerto a 4 cori«, deren erster Chor gesetzt war mit 3 Violini da braccio und einer Tenorstimme, zweiter Chor mit 4 Viole, dritter Chor mit 4 Viole da gamba oder menschlichen Stimmen, vierter Chor mit 3 Posaunen und einem Contralto[1]).

Aus den Stimmen so betitelter Kompositionen ist meistens nichts weiter zu ersehen; sie haben äußerlich, wie schon oben bei Gombert

[1]) Diese Angabe steht in Banchieris Conclusioni del suono dell' organo, Bologna 1609, S. 49/50, woraus sie im Katalog des Bologneser Liceo musicale, Bd. 1, S. 54 abgedruckt wird. Vorschriften für derartige Besetzung gibt später, 1612, auch Viadana in seinen »Salmi a 4 chori per cantare, e concertare nelle gran solennità di tutto l'anno, con il Bc.« op. 27.

erwähnt, nichts, was ihre abweichende Beschaffenheit von nicht einem besonderen Zwecke »accommodierten« Singstimmen sofort erkennen ließe. Zuweilen findet sich die lakonische Überschrift »voce e stromento«, eine Bezeichnung, die auch in alten handschriftlichen Stimmsammelbänden, diesen leider so schlecht gehüteten Dokumenten fleißiger kirchenmusikalischer Praxis, vorkommt. Wesentlich deutlicher sind diejenigen vielstimmigen Werke, die »per choros«, wie der terminus lautet, musizieren, und einen chorus instrumentorum aufweisen. Manchmal erfährt man da erst aus den Stimmen die auf dem Titel nicht genannte Mitwirkung der Orgel, z. B. in den vorher genannten Symphoniae sacrae des G. Gabrieli. Aber hier wird die Orgel nicht einfach als Stütz- oder Ersatzinstrument, sondern als Gegensatz zu den übrigen Mitwirkenden, also concertierend verwendet. (Vgl. die »Canzon Duodecimi Toni« No. 48 und »Canzon in Echo« Nr. 49; im Notenanhang.) Auf die praktische Bedeutung dieses Verfahrens ist an anderer Stelle das Nötige zu sagen. Für jetzt muß versucht werden, die Handhabung der Orgel (oder der klavierten Instrumente überhaupt) als Mitspiel- oder Begleitinstrument zunächst im allgemeinen, d. h. nicht nur im begleiteten Solo zu erläutern, um der Entstehung des basso continuo auf die Spur zu kommen.

Da erheben sich sogleich zwei Fragen:

1. Geschah das Mitspielen ganz genau, d. h. buchstäblich so, wie der Satz vom Komponisten geschrieben war, oder wurde umgestaltet?

2. War dem Begleiter die Kunst bekannt, Zusatzstimmen aus dem Stegreif zu erfinden?

I.

Die kunstvolle Struktur des Tonsatzes um das Jahr 1500 verursacht bei seiner Wiedergabe auf Tasten- (und Akkord) instrumenten technische Schwierigkeiten, die schon Arnolt Schlick [1]) berührt: ». . . wie dan vsswendig deutscher lanndt bissher manualiter zü spiln der brauch gewest ist. vnd doch sich nun pedaliter auch fleißen, das nit on vrsach, dan vnmüglich ist ein iglichen gesang mitt vill stymmen gerad vnd gerecht ferre (fern) von einander so volkummen allein mit den henden zü

[1]) Spiegel der Orgelmacher und Organisten (Mainz 1511), Neudruck in: Monatshefte für Musikgeschichte, Jg. 1. Berlin 1869 S. 77 ff. Das Zitat ist dem »Ander Capitel. Sagt von der mensur der Pfeiffen, ein gutte chormoss, bequem darnach zü singen. vnd den Organisten zü Spiln« entnommen.

machen, als so man das pedall zü hilff het daruff man zwo oder drey stim, darzü ym manual fier, das sein miteinander Syben spiln mag Wellichs manualiter on das pedal vnmüglich ist. nit allein also vill stym sonder auch manch liedtlein vnd ander gesang mit drey oder vier stimmen nit volkhommen manualiter zü machen, als sie gesetzt sein dan sie etwan zü ferre von einander geen das ein stym der andern nachlassen, vnd zü zeitten gantz schweigen muß, vmb das man sie mit den henden nit herreichen mag. Auch etwan zü nae bey einander das die stymmen züsammen kommen zwo vff ein clauem, das dan als volkhommen gescheen vnd iglich stym yren eigen ton bass haben vnd gehort werden mag, so das pedall vnd manuall züsammen gebraucht werden«.[1]) Nimmt man hierzu noch die spätere Äußerung Ammerbachs[2]), »das die Harmonia eines jeden Gesangs gantz volkommen und ungestümmelt auff der Orgel und anderen jetztermelten instrumenten[3]) geschlagen wird, welche auff Lauten oder anderen Instrumenten, da viel Stimmen zugleich auffgeschlagen werden füglicherweise allzeit, sonderlich wenn dieselben mit Coloraturn oder Leufftlin geziert werden sollen, nicht geschehen kann«, so ergibt sich, daß vor allem die Orgel, besonders die mit Pedal, das überwiegend genaue (Mit)spielen der res facta, des vom Komponisten in allen Stimmen ausgearbeiteten Stückes ermöglichte.[4]) Otto Kinkeldey hat zudem in seiner grundlegenden Darstellung des Orgelspiels als Unterrichtsgegenstand von Paumann bis Diruta auch im einzelnen deutlich gemacht und erwiesen, daß das Ideal der Orgelspieltechnik die unveränderte Wiedergabe »komponierter Werke« war. Dabei ist zu bemerken, daß »unverändert« sich nur auf den Tonsatz selbst bezieht; die einzelnen Stimmen konnten je nach technischer oder musikalischer Meisterschaft des Spielers mit allerhand »flores«, kleinen Verzierungen, geschmückt oder kunstvoll variiert werden. Und auf diese Weise (»organistisch' art«) wurde aus der komponierten Musica (des Autors), deren Ausführung auch mit Singstimmen oder mit nicht akkordfähigen Instrumenten hätte erfolgen können, ein wirkliches Orgel-(Klavier)stück. Wie mannigfaltig hierbei verfahren werden kann und wie verschiedenartig die mehrfachen »Bearbeitungen« einzelner besonders

---

[1]) Schlick scheint demnach noch kein zweites Manual zu kennen.

[2]) Orgel oder Instrument Tabulatur. Ein nützlichs Büchlein, in welchem . . . Auch fröliche deutsche Stücklein, vnd Muteten, etliche mit Koloraturen abgesatzt . . . . Leipzig 1571. (Dedikation).

[3]) »Positiven, Regalen, Virginaln, Clavicordiis, Clavicimbalis, Harficordiis«.

[4]) Agostino Agazzari, Del suonare sopra il basso con tutti stromenti & uso loro nel conserto (1609) . . . »quei, che guidano, e sostengono tutto il corpo delle voci, e stromenti di detto Concerto: quali sono, Organo, Gravicembalo & c. e similmente in occasion di pochi, e sole voci Leuto, Tiorba, Arpa & c. . . .«

beliebt gewordener Stücke ausfallen, ist bekannt[1]). Dieses Accommodieren von schon fertig komponierten Stücken war das A und O des Unterrichts und Studiums in Orgel- (und Klavier) spiel und nur aus dem eifrigen »Absetzen« von Meisterwerken lernte der Schüler die gute, anerkannte, musikalische Setzkunst selbst kennen und beherrschen. (Wir werden noch sehen, was das zu bedeuten hat.) Bermudo[2]) sagt, nachdem er als vorbildliche Meisterwerke die Musik des Josquin, Willaert, Jachet de Wert, Morales, Figueroa und Gombert genannt hat, ausdrücklich, der (Spiel-) Schüler solle Stücke, die von Instrumentalisten für das Clavichord komponiert sind, nicht spielen (es sei denn, diese Instrumentalisten wären so hervorragende Männer wie Vila, Soto und Cabezon), weil sie große Fehler enthielten. Das zielt auf die Stimmführung in solchen Stücken, die bequeme und wirkungsvolle Spielbarkeit in den Vordergrund stellen und nach Art des Lauten- und Violenspiels den akkordischen »Griff« über die sich selbständig bewegenden »komponierten« Stimmen dominieren lassen.

Die Kunst der Stimmführung ist eine Kunst der Bewegung, der schönen Linie. Diese Kunst hat aber nur dann keine Beschränkung, wenn die einzelnen Stimmen auch einzeln ausgeführt werden, d. h. wenn jede Stimme für sich von einem Spieler oder einem Sänger übernommen wird oder wenn mehrere zugleich erklingende Stimmen, von einem Spieler auf einem Instrument ausgeführt, sich nicht in derselben Lage bewegen und sich nicht durch Kreuzungen und Benutzung gemeinsamer Töne klanglich aufheben oder technisch hindern. Bei einem Spiel auf der Mehrstimmigkeit fähigen Instrumenten kann oder muß also die eigentliche Satzkunst der Stimmführung bis zu einem gewissen Grade verloren gehen und das, was von der künstlerisch beinahe allein wertvollen Bewegung übrig bleibt, ist die Bewegung, der Wechsel der Harmonie, der Akkorde[3]). Eine solche, sozusagen starre Mehrstimmigkeit, ohne eigentliche Stimmführung hat zwar musikalisch wohl immer Verwendung gefunden (gewisse Arten des Organum, Fauxbourdon; Vilanelle, Frottole), wurde aber sehr lange nicht der eigentlichen Satzkunst zugerechnet.

Anderseits scheint die Satzkunst zunächst keine besondere Rück-

---

[1]) Kinkeldey a. a. O. S. 264 (Notenbeilage) bringt z. B. Orlando Lasso's »Susanne un jour« in den Bearbeitungen von A. Gabrieli und von Ammerbach. Auch Wilhelmus Formelis Bearbeitung des Stückes (Ms. in der Kgl. Bibliothek zu Berlin) hätte bei dieser Gelegenheit herangezogen werden können.

[2]) Declaracion de instrumentos musicales. Ossuna 1555, Buch 4. (Vgl. Kinkeldey, a. a. O. S. 13.)

[3]) Man vergegenwärtige sich die Harmoniebeschränkung vielstimmiger Kanons.

sicht auf das polyphone Einzelspiel akkordfähiger Instrumente genommen zu haben. Das geht bis zu einem gewissen Grade auch aus Titelangaben hervor, wie «Musik» zu intavolieren, «Musik» (4-, 5-, 6- usw. stimmig) zum Spielen oder Singen usw. Es kann immerhin beachtet bleiben, daß so häufig nur die Musica (schlechtweg) dargeboten und nachträglicher, beliebiger Ausgestaltung überlassen wird.[1]) Von Interesse ist in diesem Zusammenhange eine Warnung Zarlinos vor Quintenfolgen, die bei Stimmenkreuzungen entstehen. Es sei ein Satzfehler, die Stimmen so zu führen:



denn, wollte man diese Stimme auf einem Instrument spielen, so würden ohne Zweifel drei (schlecht klingende) Quinten entstehen. Im Gesang wären sie weniger hörbar. Er erwähne dieses, weil sich viele Komponisten nicht daran kehrten.[2])

Tatsächlich kommt dergleichen in Meisterkompositionen (vgl. das im Notenanhang folgende Beispiel aus Lassus) und Meisterübertragungen[3]) nicht selten vor und wird trotz manchmal empfindlicher klanglicher Härten einfach hingenommen. Die spätere praktische und theoretische Duldsamkeit gegen Begleitungsquinten erscheint somit erklärlich und begründet. Der Stilkritik aber erschließt sich hier vielleicht ein Weg zur Bestimmung des wirklich Orgel- oder Klaviermäßigen, in welchem die

---

[1]) Man denke auch an die Tabulaturen; an die so verschiedenartige Ausgestaltung einfacher, homophoner Sätze: der sogenannten «italienischen Tenöre» bei Ortiz (Tratado 1553) und der «lieblichen deutschen Tenores» bei Ammerbach (Tabulaturbuch 1575).

[2]) Istitutioni harmoniche III, Cap. 61: Regole in commune, S. 251: . . . »Seguirebbe anco vn' altro errore, qualunque volta che si volesse sonare queste tre parti sopra vno istrumento, perche si vdirebbe senza alcun dubbio tre Quinte. La onde li Compositori debbono auertire a cotal cosa, et non fare che le parti mutino luogo tra loro in questa maniera: percioche tale inconueniente apportarebbe all' vdito cosa, che non molto li piacerebbe; ancora che nel cantare le parti non si possino udire tali Quinte. Et perche da molti Prattici questo non è molto auertito; però hò voluto toccarne vna parola. . . .«

Schon Nic. Vicentino wünscht solche in der Instrumentalmusik verwerflichen Stimmführungen bei Singstücken vermieden zu sehen. (L'antica musica ridotta alla moderna prattica, Roma 1555, fol. 135).

[3]) Vgl. z. B. Kinkeldey a. a. O. S. 266, Takt 3 der A. Gabrielischen Übertragung von Lassos »Suzanne un jour.«

Stimmführung nach dem oben Gesagten gewisse natürliche (technische und klangliche) Grenzen haben muß.[1])

Beachten wir nun, daß die erhaltene mehrstimmige Kunstmusik überwiegend in einzelnen Stimmen überliefert ist (teils in Chorbüchern, teils in getrennten Stimmheften) und vergessen wir ferner nicht, daß Stücke, die auf Akkordinstrumenten gespielt werden sollen, in der Regel erst zusammengeschrieben, mindestens aber intavoliert werden müssen[2]), so ergibt sich folgendes (für die Zeit vor etwa 1600):

1. Den mehrstimmigen, nicht intavolierten, mit vollständigem oder unvollständigem Text versehenen Werken ist kein Hinweis beigegeben, welcher die Ausführung durch Sänger ganz oder stimmenweise ausschließt oder festlegt.

2. Beigegebene Hinweise in den Stimmdrucken stellen die Ausführung »zum Spielen oder Singen«, »zum Spielen und zum Singen«, »viva voce et omni genere instrumentorum« ausdrücklich frei.

3. Die Intavolierung ist zwar stets ein Kennzeichen instrumentaler Ausführung der betreffenden Notierung mit einem der Mehrstimmigkeit fähigen Instrumente, aber damit wird für das Stück selbst, die vocale Ausführung nicht ein für allemal ausgeschlossen.

4. Die deutschen Orgeltabulaturen, die nicht selten die komponierten Stimmen einfach (auch bei unspielbaren Kreuzungen) übernehmen und selbst bei großer Zahl (bis 12) unverändert lassen, sind eigentlich keine echten Tabulaturen, sondern Partituren (im modernen Sinne), welche dem deutschen Organisten, dem Buchstabenschrift meist geläufiger war als Noten, das sichere, von den Lehrbüchern stets hochgestellte Partiturspielen (Frescobaldi, Diruta u. a.) ermöglichten. Die eigentliche Tabulatur paßt das Stück dem Instrumente auch spieltechnisch an. Sie ist oft eine Bearbeitung und verhält sich zur ursprünglichen Notierung wie der moderne Klavierauszug, die Übertragung in den Klaviersatz, zur Partitur. Die Tabulatur ermöglicht ferner dem Spieler, wie z. B. Bermudo[3]) und auch Viadana[4]) bezeugen, das fehlerlose Vomblattspielen (de improviso).

5. Wird etwa eine Stimme des intavolierten Satzes gesungen und die anderen werden gespielt, so bleibt die Gesamtheit der komponierten

[1]) Hier sei auch auf Pedro Cerone hingewiesen, der einen Tiento (Ricercar) als wertlos für Organisten erklärt, wenn das Stück nicht so komponiert ist, daß es ohne Verlust einer einzigen Note auf Tasteninstrumenten gespielt werden kann. (La manera de componer los Ricercarios ó Tientos; in: El Melopeo y maestro, Napoles 1613. S. 691).

[2]) Die Einzelheiten hierüber s. M. Seiffert, Geschichte der Klaviermusik, Leipzig 1899 und auch Kinkeldey a. a. O.

[3]) S. Kinkeldeys Auszüge, a. a. O. S. 21, Abs. 2.

[4]) In der oben mitgeteilten Vorrede; s. S. 7/8.

Stimmen, die res facta, in ihrem Gefüge unverändert, weil das der Mehrstimmigkeit fähige Instrument in der Regel möglichst alle Stimmen, auch die gesungenen, mitzuspielen hat.

6. Es wird sich gegebenenfalls erweisen lassen, daß man gut tut, nach dem Vorgange H. Riemanns (und O. Kinkeldeys)[1]) die Gemeinsamkeit der Literatur mindestens schon seit Feststehen des durchimitierten (sogenannten) a cappella-Vocalstils (Epoche Okeghem-Josquin ca. 1475 bis ca. 1525) anzunehmen. Denn es spricht viel dafür und bis jetzt nichts Entscheidendes dagegen. Die Notierung der Musica jener Zeit und die Art, sie dann meist in einzelnen Stimmen gedruckt zu verbreiten, erfüllt durchaus den offenbaren Zweck ihrer bequemen Verwendbarkeit unter den verschiedensten Besetzungsverhältnissen.

So erklärt sich

1. die uns verhältnismäßig gering erscheinende Zahl originaler, wirklich nur für Orgel oder Klavier geschriebener Kompositionen zu Anfang des 16. Jahrhunderts;
2. die übliche satztechnische Geringschätzung der von Instrumentisten, besonders Orgel- und Klavierspielern, auch Lautenisten herrührenden (nach Bermudo und anderen angeblich kunstlosen und fehlerhaften) Stücke;
3. die ständige Forderung an den Orgel-, Klavier-, Lauten- oder Viola-Spieler, eifrig »komponierte« Werke zu studieren, zu übertragen (intavolieren) und sie möglichst so zu spielen, wie sie vom Autor gesetzt sind.

Damit lassen sich aber auch die Richtlinien für das Mitspielen von Orgel und Klavier festlegen. Welche große Bedeutung dieser Funktion zukommt, ist zwar für die Musik vor 1600 noch nicht in ausreichendem Maße anerkannt. Immerhin sind die Grundlagen dafür gewonnen. Von Schlick über Ortiz, Bermudo, Ammerbach, Galilei — um nur einige Stationen zu nennen — führt ein gerader, aussichtsreicher Weg zu Agazzari, der ganz eindeutig sagt, daß Orgel und Gravicembalo Fundament-Instrumente sind, d. h. diejenigen, welche das ganze Korpus der miteinanderwirkenden Singstimmen und Instrumente führen und zusammenhalten[2]). Der Orgel und dem Klaviere bleibt eben fast die gesamte Musik zugänglich; auch heute noch, wo beide (in etwas anderer Weise

---

[1]) H. Riemann, Handbuch der Musikgeschichte Bd. 2, T. 1. Leipzig 1907. O. Kinkeldey, a. a. O.

[2]) Del suonare sopra il basso con tutti stromenti & uso loro nel conserto. (Siena 1607) Venedig 1609. Vgl. Kinkeldey a. a. O. S. 216 ff.) . . . »Per tanto divideremo essi stromenti in duoi ordini: cioè in alcuni, come fondamenti, & in altri come ornamenti. Come fondamenti sono quei, che guidano, e sostengano tutto il corpo delle voci, e stromenti di detto Concerto: quali sono Organo, Gravicembalo, & c.« . . .

natürlich) als überall vorhandene und in kleinsten Verhältnissen mögliche Ersatzinstrumente den Genuß der verschiedenartigsten Kompositionen in Auszügen und Bearbeitungen vermitteln. Als Begleitinstrumente, als mitspielende schlechthin, haben und hatten sie stets sehr vielfältige, wechselnde Aufgaben zu erfüllen. Deshalb muß Art und Lage der von ihnen zu übernehmenden Stimmen: die Begleitung, von Fall zu Fall selbst bei ein und demselben Stücke verschieden sein, je nach dem, was begleitet und wie begleitet werden soll. Geschmack und Können fallen dabei sehr ins Gewicht; auch ändert sich mit den Zeiten der künstlerische Maßstab.

2.

Wie häufig aber der Organist oder Klavierspieler im Zusammenspiel überhaupt beteiligt war, hat neuerdings für das 16. Jahrhundert besonders Kinkeldey[1]) gezeigt. Es muß nun versucht werden, weitere Aufschlüsse über die Art dieses Mitspielens zu gewinnen. Wir kommen damit auf die zweite und für unsere Untersuchung wichtigste Frage: War dem Begleiter (Mitspieler) die Kunst bekannt, Zusatzstimmen irgendwie aus dem Stegreif zu erfinden?

Noch heute erwartet man selbst von einem Durchschnittsorganisten, daß er imstande ist, Gemeinde-Choräle harmonisch richtig aus dem Stegreif zu begleiten und daß er Vor-, Zwischen- und Nachspiele, auch Begleitmusik zu gewissen kirchlichen Handlungen zu improvisieren vermag. Gerade in allerneuester Zeit soll diese Kunst durch staatlicherseits eingerichtete Organistenprüfungen wieder gehoben werden, zum Teil unter Anlehnung an die alte sogenannte Organistenprobe, deren Forderungen noch bekannt sind. Entsprechend dem wechselnden künstlerischen Zeitgeschmacke weisen diese Forderungen mannigfache Verschiedenheiten auf; im Kern jedoch: in dem unerläßlichen Nachweise musikalischer Gestaltungskraft bleiben sie gleich. Es wird gut sein, das hier an einigen Beispielen durch die Jahrhunderte zurückzuverfolgen.

1759 mußten die Bewerber um das Organistenamt an St. Jakobi in Hamburg vier nicht ganz leichte Choräle (1. O Traurigkeit, 2. Verleih uns Frieden, 3. Ein feste Burg, 4. Was mein Gott will) ohne Vorbereitung »ausführen« und Fugen nach gegebenen Themen aus dem Stegreif spielen[2]). Am gründlichsten klärt uns über das geforderte Können eines Organisten im 18. Jahrhundert Johann Mattheson auf in seiner sehr wertvollen »Großen

[1]) A. a. O. Kap. 6.
[2]) Das Nähere s. »Denkmäler deutscher Tonkunst«, Bd. 28, Einleitung (Biographie G. Ph. Telemanns) S. XLIV.

Generalbaß-Schule oder: Der exemplarischen Organisten-Probe zweiter, verbesserter und vermehrter Auflage, Hamburg 1731«. Für jetzt interessiert daraus nur das vom Organisten bei der Anstellung tatsächlich Verlangte, weil es ein noch deutlicheres Bild gibt, als das aus 1759 angeführte Beispiel. — Am 24. Oktober 1725 stellt Mattheson den Kandidaten für den Organistendienst am Hamburger Dom die folgenden Aufgaben (S. 34):

»1. Aus freiem Sinn kurtz zu präludiren; doch nichts studirtes, welches man gleich hören wird. Es soll dieses Vorspiel im A-dur angefangen, und im G-moll geendiget werden, sodaß es ungefähr zwo Minuten währen mag.

2. Den Choral: HErr JEsu Christ, du höchstes Gut etc. auf das beweglichste, doch nicht über 6 Minuten lang zu tractiren: absonderlich einmahl auf zweien Clavieren, mit dem Pedal, in einer reinen dreistimmigen Harmonie, ohne Verdoppelung des Basses, so daß die Füße nicht wissen, was die Hände thun; noch diese mit jenen eine weitere, als wolklingende Gemeinschafft haben. Dieser Umstand wird desto weniger erfordert, je gemeiner es ist, daß die lincke Hand mit dem Pedal einerley Gänge zu machen pfleget, und Octaven-Weise verfährt. Die Mittel-Stimme soll auch hiebey geschickt moduliren.

3. Gegenwärtiges Fugen-Thema[1]), aus dem Stegereiff, wol durch- und auszuführen:

Auch dabey folgenden Gegensatz zugleich einzuführen, zu versetzen und füglich anzubringen

solches kann gar wol in 4 Minuten verrichtet werden: weil hier die Frage ist, wie gut, nicht aber wie lang, die Fuge geraten sey.

4. Dieselben Aufgaben, zum sichtbaren Zeugniß ihrer Compositions-Wissenschaft, innerhalb zweer Tage, nach gespielter Probe, schrifftlich ausgearbeitet, aufzuweisen: sintemahl es aller Vernunfft gemäß ist, daß derjenige schwerlich, stehenden Fußes, etwas Gutes hervorbringen könne, der es nicht, wenn er Zeit dazu hat, weit besser in die Feder zu fassen

[1]) »Ich wuste wol, wo dieses Thema zu Hause gehörte, und wer es vormahls künstlich zu Papier gebracht hatte; aber ich wollte nur sehen, wie der eine oder andere damit umgehen würde. Denn mit fremden Sätzen die Leute zu scheeren, halte ich für keine Kunst; lieber was Bekanntes und Fließendes genommen, damit es desto besser bearbeitet werden möge. Darauf kömt es an, und es gefällt dem Zuhörer besser, als ein chromatisches Gezerre.«

vermag: zu geschweigen, daß den Ohren, durch die Geschwindigkeit im Spielen, mancher Fehler entwischet, der ihnen sonst empfindlich genug fällt, wenn man langsam verfährt; wozu aber die Aufschreibung erfordert wird, um das Verfassers Fähigkeit besser daraus, mittelst gemächlicher Anhörung und Wiederholung der Sätze, zu beurteilen. Denn, wenn einer hieraus schließen sollte, die Augen hätten bei dieser Untersuchung etwas vor den Ohren voraus, so betriegt er sich: weil es doch zuletzt wiederum auf das Gehör, und dessen endlichen Ausspruch, ankömmt.

5. Eine ausgesuchte[1]) Sing-Arie, die jedem, insbesondere, vorgeleget werden soll, mit dem General-Baß, bey dem ersten Anblick recht und wol zu begleiten: welches etwa 4 Minuten betragen dürffte.

6. Mit einer kurtz-gefaßeten Ciacona, über folgenden Grund-Satz, zu schliessen, und das volle Werck dazu zu gebrauchen: etwa 6 Minuten lang.

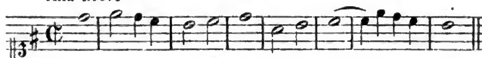


Alles in einem andächtigen, eingezogenen, gründlichen und nachdrücklichen Styl, ohne clavicymbalisches Hacken und Dreschen, so eingerichtet, daß es bey jedem nicht über eine halbe Stunde währet«.

1727 mußte der Organistenposten wieder neu besetzt werden und Mattheson stellt am 8. Oktober den Kandidaten die folgenden Aufgaben:

»1. Auf einem mäßigen Stimm-Werck des Rück-Positives, aus freiem Sinn, kurtz zu präludiren; im Modo minori B anzufangen, und im Modo majori G aufzuhören, sodaß es ungefehr drey biß vier Minuten währe: maßen die Präludien vornehmlich dazu dienen, daß man mittelst derselben, die Zeit genau eintheilen, und mit guter Art aus einem Ton in den andern kommen möge. Es muß aber nichts studirtes oder auswendig gelerntes seyn.

2. Folgendes leichte Fugen-Thema auf das beste, im vollen Werck, so auszuführen, daß die Mittelstimmen auch ihr Theil daran nehmen können, und nicht stets in den äußersten gearbeitet werde:



Wobey nachrichtlich zu erinnern: 1. daß in diesem Satz bereits die 8 Anfangs-Noten des folgenden Chorals enthalten sind, 2. mit der Risposta nicht die geringste Künsteley gesucht wird, 3. daß ein chromatischer Gegensatz füglich eingeführet, und also die Fuge verdoppelt werden kann, weil sie auch sonst zu einfältig ist, 4. daß sich der Haupt-Satz auf zweierley Art verkehren läßt, 5. daß rectum & contrarium alhier zusam-

---

[1]) »Es wurden hiezu, aus einem Passions-Oratorio meiner Arbeit, drey verschiedene Stücke von mir ausgesucht, die der fertige und feste Tenorist, Mr. Möhring, von der Orgel absang.«

mengebracht werden, und harmoniren können, 6. daß sich auch sonst verschiedene nette Einflechtungen mit dem Duce & Comite gantz naheeinander vornehmen etc. etc. So wenig inzwischen die Anzeige jemand binden, oder an einer besseren Erfindung hinderlich fallen soll, so zulänglich wird sie doch seyn, einen Nachdenckenden auf die rechten Wege zu führen.

3. Den jedermann bekannten, und täglich-gebräuchlichen Choral-Gesang, welcher im Themate schon angezeiget worden, auf das andächtigste zu tractiren; einige Variationes darüber anzustellen, absonderlich aber denselben auf zweien Clavieren, deren eines starck, das andere gelinde angezogen, mit dem Pedal, in einer reinen, unvermischten, dreistimmigen Harmonie, ohne Verdoppelung des Basses, herauszubringen. Solches mögte, samt der vorhergehenden Fuge, in 11 biss 12 Minuten wohl getan seyn.

4. Eine Sing-Arie, sowie sie einem jeden absonderlich vorgeleget wird, mit dem General-Baß rein und richtig zu accompagniren, auch dabey, dann und wann, das Pedal mit dem Untersatz, sowie im Manual das Gedackt, zu gebrauchen.

5. Aus dem Subjecto sothaner Arie einen kurtzen Modulum zu ergreiffen, und eine Nachahmung darüber, in vollem Werck, anzustellen: sodaß dieselbe entweder in der Form einer Chaconne, oder einer freien Fantaisie, gleichsam zum Ausgange, dienen könne. Diese beide letzten Articul erfordern ungefehr 10 a 11 Minuten auf das höchste. Folglich wird eines jeden Probe keine völlige halbe Stunde währen . . .«

Daß im 17. Jahrhundert fast die gleichen Anforderungen gestellt wurden, erfahren wir gelegentlich des Organistenwechsels bei der St. Jakobi-Kirche in Stockholm, 1673[1]). Der neu gewählte Organist (Johann Jakob Hamischer aus Danzig) hatte gleich allen übrigen Bewerbern die Frage zu beantworten: »Was soll ein guter Organist beim Orgelspielen leisten können?«[2]) Aus dieser Antwort kommen hier in Betracht die folgenden 5 »Puncta, so ein rechtschaffener Organist wissen sol und muß«.

»1. Sol er auf einen jedweden Tonum musicalem so ihme von verständigen Musicis aufgegeben wird, ein Präludium manualiter und pedaliter wissen zu spielen.

2. Sol er gelernt haben, einen jedweden Choral oder Kirchen-Psalm, so ihm fürgeleget wird, per fugas, wie es gebräuchlich, in manuali et pedali absque vitiis zu tractiren.

3. Muß ihm von verständigen Musicis ein Thema einer Fugae vorgegeben werden, welches er dann zum wenigsten mit 4 Stimmen extempore muß elaboriren können.

4. Muß er den Bassum Generalem, welcher eine Compositio extemporanea ist, mit 4 Stimmen rein wissen zu spielen, maßen an solchen absonderlich wegen der anderen musick viel gelegen, indem er

---

[1]) Tobias Norlind: »Was ein Organist im 17. Jahrhundert wissen mußte.« Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft VII (1905/6) S. 640.

[2]) Hvad skallen god organist ved ett orgelwerk kunna praestera?

bald einem einzuhelffen, bald dem andern nachzugeben, ja in Mangel eines tüchtigen Directoris selber zu dirigiren notwendig verstehen muß. Es muß eher der General-Baß nicht etwa aus einem alten Salpeter genommen, sondern von einem wackeren und wolverständigen Musico aus einem tüchtigen und künstlichen dazu itzigen Zeit wohlbekanten und berühmten Authore erlesen, und dem Organisten fürgeleget werden, daraus dann berühmte Musici bald sehen und hören können, was er kann und vermag.

5. So kombt auch einem Organisten zu, daß er die Sonn- und Festtage wol in acht nimbt, nemblich daß er sich in die Zeit schickt, daß er nicht allezeit lustige, sondern auch liebliche bewegliche, und der heutigen Italienischen Manier gleiche Sachen macht.«

Für den Anfang des 17. Jahrhunderts unterrichtet uns am besten Adriano Banchieri's ausführliches, mehrfach aufgelegtes und umgearbeitetes Orgelspielbuch, dessen Titel (1. Aufl.) schon die Bedeutung des reichhaltigen Werkes für die Kenntnis der kirchlichen Organistenpraxis ersichtlich macht:

»L' Organo suonarino di Adriano Banchieri Bolognese. Entro il quale si pratica quanto occorer suole à gli Suonatori d' Organo, per alternar Corista à gli Canti fermi in tutte le feste, & solennità dell' anno. Trasportato, & tradotto dal Canto fermo fidelissimamente, sotto la guida di un Basso in Canto figurato suonabile, & cantabile, & Con intelligibile docilità diviso in cinque Registri. Nel Primo si concerta la Santa Messa, nel Secondo gli Salmi Vespertini, nel Terzo gli Hinni, nel Quarto gli Magnificat, et nel Quinto le Sacre Lode di Maria Vergine, Insieme vinti Suonate[1]) in spartitura, et nel fine una Norma, per conoscere ogni festa che Hinno corre et di che tuono sarà l' Antifona del Cantico Magnificat. Op. terza decima. Venetia 1605«.

Banchieri will darin weder Fingersatz- noch Spielregeln geben (das habe ja Diruta im Transilvano bereits getan), noch Kontrapunkt lehren (worüber Zarlino, Tigrino, Artusi, Pontio und andere geschrieben hätten), sondern vielmehr praktisch zeigen, was und wie der Organist beim Alternieren mit dem Chore und beim Gottesdienst des ganzen Kirchenjahres überhaupt zu spielen hat [2]).

---

1) Es sind nur 19 Orgelstücke " 9 Fugen (davon 3 »in aria francese«), 1 Concero enarmonico, 1 Dialog, 5 Capricci, 2 Ripieni, 1 Ingresso d'un Ripieno.

2) p. 1: »Discorso dell' Autore. Essendo hoggidì la Musica in Canto, & Suonto ridotta à docilità possibile, tutto proceduto da buone regole, spiegata con dotta intelligentia da sicurissimi professori di essa; me è parso (qual egli sia) aggiugnere questo mio Organo suonarino, à quelli che professano il sonare Organi; non già per dar loro regole di polito, & dotto suonare (havendole di già entro il Transilvano del sufficientissimo Diruta) ne tampoco per dar regole di Contrapunto (havendone scritto chiaro il Zarlino, Tigrino, Artusi, Pontio, & altri eccellentissimi Musici de tempi nostri) ma si bene per mostrare con vera pratica quanto occorer suole à gli Organisti per alternar Corista à gli Canti fermi in tutte le feste & solennità dell' anno. Ne mi ostenterà qualche Momista, che questa inventione forse, (& senza forse) non più scritta da altri, non sia per utilitare sopra gl'Organi, atteso che (voglia il vero) sariano in errore, che essendo questo novella Armonia

Er meidet längere theoretische Exkurse und lehrt überwiegend durch Noten. Wir ersehen auch hier wieder hohe Ansprüche an die Improvisierkunst des Organisten. Die vielen praktisch aufklärenden Fingerzeige und die Vollständigkeit des Buches ergänzen die Notizen bei Rietschel[1]) zu einem hinreichend klaren Bilde von der Aufgabe der Orgel im Gottesdienste. Auf Einzelheiten kann hier nicht weiter eingegangen werden.

Aus dem 16. Jahrhundert seien schließlich noch die von Caffi[2]) mitgeteilten Vorschriften angeführt, welche für die übliche Organistenprobe (prova solita per esperimentar gli Organisti) bei der Markuskirche in Venedig maßgebend waren. Sie bestimmten folgendes[3]):

Erstens. — Man schlägt das Chorbuch (libro di Capella) auf, schreibt den zufällig gefundenen Anfang eines Kyrie oder einer Motette ab und sendet ihn dem sich bewerbenden Organisten, welcher nun auf der erledigten Orgel selbst über jenes Thema regelrecht, ohne die Stimmen durcheinander zu bringen, Fantasie spielen muß, gleichsam als sängen vier Sänger[4]).

Zweitens. — Man schlägt das Choralbuch (libro de' canti fermi) aufs Geratewohl auf, schreibt einen Introitus oder einen andern cantus firmus ab und sendet ihn dem betreffenden Organisten, der darüber spielen muß, indem er drei (weitere) Stimmen daraus bildet: den genannten cantus firmus einmal im Baß, ein anderes Mal im Tenor, dann im Alt und Sopran ausführt (und) regelrecht Fugen gestaltet, nicht (etwa) einfache Begleitungen (et non semplici accompagnamenti).

---

trasportata, & tradotta dal Canto fermo al figurato, ardirò dire, sia necessaria a qual si voglia Organista. Primieramente a quelli che suonano fondatamente, vedendosi avanti le fughe reali prodotte da gli Canti fermi, potranno sopra quelle spiegare la loro dotta fantasia, & con la Norma de gli Tuoni correnti ogni festa, prevedere quanto occorra: Secondariamente a quelli che suonano senza possesso di Canto fermo, havendo un Basso per sicurissima guida, gli lonchi di principiare, usar le Cadenze, & sue finali coriste a gli otto Tuoni Ecclesiastici, potranno con la pratica loro, sicuramente riuscire . . .«

[1]) Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienst. Leipzig 1893.

[2]) Fr. Caffi, Storia della musica sacra nella già Cappella Ducale di San Marco in Venezia del 1318 al 1797. Ven. 1854. Vol. 1, p. 28. Nach S. 107 hat es den Anschein, daß auch Jaches Buus im Jahre 1541 die Probe bestehen mußte. . . . »Dopo molta discordia, i Procuratori, doge essendo Pietro Lando, fatto la solita prova di molti suonatori, elessero mistro Jachet fiammingo ›Organistam organi minoris‹ . . . per ordine del doge Pietro Landi vennero congregati nella chiese di S. Marco tutt'i cantori della Cappella, ed obbligati ciascuno con giuramento a designar quello fra'concorrenti che giudicherebbero migliore: e poichè esso Giachetto »per majorem partem cantorum Ecclesiae praedictae cum eorum juramento fuit magis commendatus in arte sua sonandi organum«, egli per decreto de' Procuratori 15 luglio 1541 »remansit in locum qu. ser Baldassaris organistae nuper defuncti.«

[3]) Den italienischen Wortlaut dieser Vorschriften s. im Anhang.

[4]) Ein ähnlicher Hinweis (auf das Sängervorbild) findet sich auch bei Sancta Maria, Arte de tañer Fantasia, 1565, Teil 2, cap. 31 (tañer en concierto): »Wer kunstvoll mehrstimmig spielen will, das ist da, wo alle Stimmen miteinander regelrecht konzertieren, muß sich vorstellen, daß die vier Stimmen vier vernünftige Männer sind, deren jeder besonders redet, wenn er zu reden hat, und schweigt, wenn er schweigen soll, und antwortet, wenn er antworten soll, und immer sein Verhältnis zu den andern wahrt, nach den Regeln der Vernunft.« (s. Kinkeldey, S. 50)

Drittens. — Man läßt den Sängerchor (Cappella d' Cantori) irgend einen Vers einer nicht zu bekannten Komposition singen, welche nachzuahmen und innerhalb wie außerhalb der Tonart zu beantworten ist. — Diese Dinge, aus dem Stegreif (d'improvviso) vollbracht, geben ein klares Bild vom Können des Organisten, wenn er sie gut ausführt.

Was mit der »regelrechten Fantasia« gemeint ist, wird bald noch deutlicher werden; im übrigen sehen wir auch hier wieder (oder schon) das Improvisieren der Fuge, welches in Verbindung mit dem längst gelehrten und geübten Contrapunto alla mente nicht weiter auffällig sein kann.

Behalten wir nun das angedeutete Bild von dem notwendigen Können eines amtsfähigen Organisten fest im Auge, so wird uns ein bekanntes Dokument der Orgelkunst in wohl neuem Lichte erscheinen dürfen. Es ist das »Fundamentbuch des Hans von Konstanz« (Buchner).[1]

Dieses beginnt: »Tria sunt summa capita, quibus omnis organistarum ars absolvitur, quorum primum complectitur certam, eamque brevem ludendi viam: secundum, rationem transferendi compositas cantiones in formam organistarum, quam tabulaturam vocant: tertium autem, veram ac brevissimam rationem quemvis cantum planum redigendi ad iustas duarum, trium aut plurium vocum diversarum symphonias, quam rationem uno nomine fundamentum dicunt, de quibus ordine.« Es ist merkwürdig, daß diese klare, auch aus späteren Lehrbüchern unschwer ersichtliche Formulierung bisher für die Vorgeschichte des basso continuo nicht recht verwertet wurde; denn auch nach den eben mitgeteilten Ansprüchen an die Organisten unterliegt es kaum einem Zweifel, daß die Fähigkeit, ohne weiteres wirklich polyphon zu musizieren, besonders für die Orgel- (und Klavier-) spieler als selbstverständlich und geradezu charakteristisch gegolten hat. Der gute Organist (Klavierist) mußte nicht nur jede Art von Musik, auch die kontrapunktisch künstlichste oder die eigentlich gar nicht für Orgel besonders bestimmte bewältigen können[2]), sondern er mußte (in viel höherem Grade als ein Lautenist,

---

[1]) Veröffentlicht von Carl Päsler in: Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft Jahrgang V, Leipzig 1889, S. 1—192.

[2]) Diruta sagt im ersten Teile des »Transilvano«, seine Spielanleitung »würde ja nicht den Namen einer Generalregel verdienen, wenn man nach ihr nicht jede beliebige Komposition ausführen könnte, sogar solche für andere Instrumente, wie die Werke und Vorschriften des Girolamo (Cavazzoni) da Udine und die des Giovanni Bassano. In diesen Werken findet man alle Arten von Diminutionen für Zinken und für Streichinstrumente, und auch Passagen für den Gesang; alle diese Diminutionen sind äußerst schwierig und können auf der Orgel ohne Beachtung meiner Vorschrift niemals gut ausgeführt werden.« Vgl. Carl Krebs, Girolamo Diruta's Transilvano. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft VIII, Leipzig 1892, S. 324.

Bermudo sagt: »Es kann keiner ein Spieler genannt werden, der nicht versteht, Musik, seine eigne oder fremde, abzusetzen.« (Vgl. Kinkeldey, a. a. O. S. 20.)

oder Violist, von den der Mehrstimmigkeit nicht fähigen Instrumentisten ganz zu schweigen) ein vollständig fertiger Komponist sein (das Singen verstehen), ob er nun seine Sachen aufschrieb oder nicht.

Auf die beiden ersten Kapitel Buchners einzugehen, ist für jetzt nicht mehr nötig. Dagegen wird schon eine kurze Betrachtung des dritten die Keime des Generalbasspiels, der compositio extemporanea, wie sie (S. 22) Hamischer nennt (»Was soll ein guter Organist beim Orgelspielen leisten können?« Punkt 4), erkennbar machen.

»De tertio capite, fundamento scilicet.

Fundamentum vocant organistae brevem certissimamque rationem quemvis cantum planum redigendi in iustas duarum, trium pluriumve vocum symphonias. Ex quo perspicuum est, requiri cognitionem scalae Musicae, clavium, et notarum earumque collationem cum instrumenti clavibus ac notis in primis esse necessariam, de quibus cum supra abunde egerim, inde huc veniunt petenda. — Ut autem felicius in hoc negotio possimus versari, quarundam vocum ratio est explicanda, quarum usus in sequentiis est frequens. Sunt autem vocum undecim: Unisonus, Secunda[1]), Tertia, Quarta, Quinta, Sexta, Octava, Decima, Duodecima Tredecima, et Decima quinta«

Diese Intervalle erläutert Buchner im einzelnen, und mißt sie, wie damals üblich, gleichzeitig nach oben und unten, worüber er auch eine Tabelle gibt. Dann spricht er von Zahl und Art der Konkordanzen, die in perfectae (Unisonus, Quinta, Octava, Duodecima, Quintadecima) und imperfectae (Tertia, Sexta, Decima, Tredecima) eingeteilt werden. Zu ihrem rechten Gebrauche gibt er die bekannten zwei Regeln vom Quinten- und Oktavenverbot und von der musikalisch vorteilhaften, zweckmäßigen Abwechslung (permutatio) zwischen vollkommenen und unvollkommenen Konsonanzen, nachdem er den bemerkenswerten Satz vorausgeschickt hat: »Omnis cantus quem ad iustam diversarum vocum symphoniam redigere cupimus, necessum est his nitatur concordantiis ex quibus concentus fit.« Von den Dissonanzen ist bezeichnenderweise nicht die Rede.

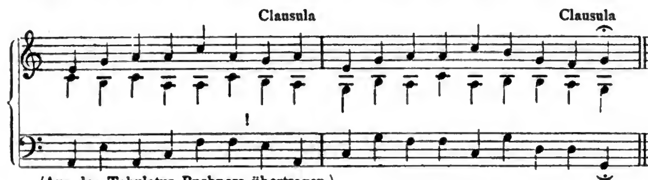
Wichtig ist für uns der nächste und größte Abschnitt des Kapitels: »De ratione inveniendi Bassum. Tradita hactenus est ratio componendi duas voces, discantum et tenorem: caeterum quum omnis cantus non habens bassum sit propemodum mancus et sine concentus suavitate: Inquirenda est alia ratio, qua instructi tertiam vocem inveniamus, quae ratio omnis sex regulis continetur«. Daß Buchner hier im Gegensatz zu anderen (späteren) Theoretikern die Zweistimmigkeit nicht schätzt, ist

[1]) Nur als Schritt, nicht wie die andern auch als Zusammenklang gemeint.

verständlich, weil er den Satz Note gegen Note (den contrapunctus simplex) im Auge hat. Sancta Maria preist den zweistimmigen (Klavier-) Satz als eins der wesentlichsten Dinge in der Musik, als die Grundlage für das ganze mehrstimmige Spiel; doch meint er zugleich, daß die kanonische oder imitierende Zweistimmigkeit die schönste sei.[1])

Vier von den 6 Regeln Buchners gelten der (Bass-) Akkordbildung selbst, während die fünfte sich auf den Satzanfang bezieht, nur Quint und Oktave oder Duodezime zuläßt, und die letzte Regel Gegenbewegung zwischen Diskant und Tenor bei diatonischen Gängen als »valde usitatum et auditu iucundum« bezeichnet. In den 4 Regeln zur Baßbildung stellt Buchner alle im dreistimmigen Satze möglichen (selbständigen) Dreiklänge auf, und zwar in allen Lagen und »Umkehrungen«, auch (wenn der Ausdruck der Kürze wegen erlaubt ist) in dur und moll, selbst der Quartsextakkord (dur und moll) fehlt nicht.[2]) Daß er auch praktisch verwendet wird, werden wir gleich sehen. Nach zwei Bemerkungen: 1. daß man die Noten des cantus planus auf Breven oder Semibreven reduzieren, und 2. den zu spielenden cantus planus entweder in den Tenor oder in den Diskant, auch in den Baß setzen könne, folgt das Beispiel (in Semibreven) mit dem Choral (Te Deum laudamus, te Dominum confitemur) im Diskant.





(Aus der Tabulatur Buchners übertragen.)

Diese »simplicissima ratio planum redigendi cantum in varias voces« steht nicht hoch im Kurse, »quia vero nullam plane adhuc habet grati-

[1]) Arte de tañer Fantasia (1565), Teil II, Cap. 33 Bl. 64: »Una de las cosas essenziales y aun dificultosas, que ay en la musica, es saber tañer un duo con primor y arte, lo qual es principal fundamento, para tañer a concierto y por arte . . . solas dos maneras diferente se hallan de tañer a duo . . . de las quales la mas perfecta y de mas arte y primor. es la que se haze en fuga, laqual siempre uso Jusquin en duos . . .« (vgl. dazu auch Kinkeldey, S. 51)

[2]) Das damals spärliche Vorkommen des Quartsextakkordes belegt Päsler (Vierteljahrschrift f. Musikwissensch. V, S. 76, 77) mit einigen Beispielen.

am, ideo organistae addunt cuique voci suos colores, quos cuivis facile est invenire exercitato.« Zur Veranschaulichung läßt Buchner dasselbe Beispiel koloriert folgen:




(Aus der Tabulatur übertragen.)

und gibt am Schlusse seiner Schrift ausführliche Tabellen nebst Anleitung zu solchen organistischen Verzierungen eines einfachen Satzes. Diese Tabellen zeigen für jede Bewegung des cantus firmus, schritt- oder (bis zur Quinte) sprungweise steigend oder fallend, oder für in der Tonhöhe gleichbleibende, sich folgende Noten Harmonisierung und Kolorierung an, und zwar für die einzelnen Lagen des cantus firmus im Diskant, im Tenor, im Baß und für jede nach der vorhergehenden Feststellung mögliche Akkordlage und -Gestalt (»Umkehrung«). Auch die Clausulae fehlen nicht. Der bedeutende Wert dieser Tabellen ist bekannt und gewürdigt[1]); er liegt nicht nur in der Gründlichkeit und Vollständigkeit, sondern vor allem in dem klar hervortretenden Harmoniebewußtsein und in dem sicheren Stilgefühl; Satz und Koloratur sind frei von Schablone.

Natürlich vergißt Buchner nicht, das gerade für Organisten so wichtige Fugieren eines Chorals zu erwähnen: »Iucundissimum est auditu si cantum quem ludendum suscepisti, ducas ab initio praesertim et in clausulis per omnes voces aut saltem alludas, quae ratio fugandi complectitur artem. Cuius sume hoc exemplum, in quo Bassus et tenor correspondentes sibi invicem alludunt ad cantum, quem planum in discantu reperies.«

[1]) Durch Päsler (Vierteljahrsschr. f. Musikwissensch. V, S. 83, 84).


Ti-bi om-nes an-ge-li, ti-bi coe-li & u-ni-ver-sae po-te-sta-tes









Man beachte den vierstimmigen Schlußakkord. (Hinzufügung der Terz.) Die bei Schlußakkorden gelegentlich frei zugefügten Töne (Terz oder Terz + Quint, oder Quint) sind auch in den Orgelstücken Buchners nicht selten. So treten in dem dreistimmigen Et universae (Päsler S. 107—9) am Schluß zwei Töne hinzu und in einem scheinbar fünfstimmigen, tatsächlich aber nie mehr als dreistimmigen Kyrie (Päsler S. 130) ist der Schlußakkord gar sechsstimmig. (Buchner steht hiermit nicht allein.)[1])

Auch für die ars fugandi finden sich zwei ausführliche, an Umsicht und Deutlichkeit den übrigen nicht nachstehende Tabellen.

Das überaus klare Bild der Organistenkunst, welches uns gerade Buchners Fundamentbuch bietet, wird nun durch ein spanisches Werk beträchtlich erweitert und für unsere Gesichtspunkte geradezu vollendet. Dieses Werk ist Thomas de Sancta Maria's ›Libro llamado Arte de Tañer Fantasia, assi para Tecla Como para Vihuela, y todo instrumento, en que se pudiere tañer a tres, y a quatro vozes, y a mas. Por el qual en breve tiempo, y con poco trabajo, facilmente se podria tañer Fantasia. El qual por mandado del muy alto consejo Real fue examinado, y aprovado por el eminente musico de su Magestad Antonio de Cabeçon, y por Juan de Cabeçon, su hermano.‹ Valladolid 1565 (Privileg von 1556, erneuert 1563).[2]) Erst Otto Kinkeldey[3]) hat auf diese außerordentlich wertvolle Schrift aufmerksam gemacht und sie der Forschung zum Teil erschlossen.

Buchners und Sancta Marias Abhandlungen verhalten sich wie das Balkengerüst zum vollständig fertigen Bau. Auch der spanische Dominikaner lehrt als Hauptgegenstände des Spiels auf Tasten- und sonstigen akkordfähigen Instrumenten die Spieltechnik, das Absetzen von ›komponierten‹ Gesängen und das freie Erfinden: die Fantasia, mit allen dazu nötigen, schon bei Buchner geforderten Vorkenntnissen; er weist ausdrücklich darauf hin, daß der erste (90 Blätter Quart umfassende) Teil seines Buches eigentlich nur die Vorbereitung für den zweiten bildet, welcher (124 Blätter stark) ausschließlich der Kunst des ›Fantasie‹-spielens gilt. Das wichtigste aus dem ersten und einiges aus dem zweiten Teile hat Kinkeldey bereits gewürdigt. Es braucht daher für unsern Zweck nur auf die sehr ausführliche Harmonielehre noch kurz eingegangen zu werden. Im übrigen verdiente diese wohl älteste, in ihrer bis ins ein-

---

[1]) Andere Fälle verzeichnet z. B. H. Riemann, Das Kunstlied im 14.—15. Jahrhundert. Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft, Jg. VII (1905/6), S. (529 ff.) 532.

[2]) Exemplar auf der Kgl. Bibliothek zu Berlin.

[3]) Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrh.

zelne sorgfältigen Anlage nicht oft erreichte Klavierschule [1]) einmal eine besondere Studie.

Um gleich die rechte Vorstellung von der Ergiebigkeit Sancta Marias für unsere Frage zu ermöglichen, folge hier das Inhaltsverzeichnis des zweiten Teils des Traktats. Die beigefügte Übersetzung ist, um unvermeidliche nachträgliche Erläuterungen möglichst zu sparen, gleichzeitig eine Interpretation der Angaben auf Grund des in den einzelnen Kapiteln methodisch durchgenommenen Stoffes.

De tres dissonancias, que solamente se hallan en la musica pratica. Capitulo 1.	Kap. 1: Von den drei Dissonanzen (im zwei-, drei- und vierstimmigen Satze Note gegen Note), welche einzig und allein in der praktischen Musik vorkommen.
De cinco maneras en que se usan las dissonancias. Cap. 2.	Kap. 2: Von den 5 Arten des Gebrauchs der Dissonanzen (im zwei-, drei- und vierstimmigen Satze Note gegen Note).
De quatro consonancias que solamente se hallen en la musica pratica. Cap. 3.	Kap. 3: Von den 4 Konsonanzen (im zwei-, drei- und vierstimmigen Satze Note gegen Note), welche einzig und allein in der praktischen Musik vorkommen.
De como las quatro consonancias, y tres dissonancias se deviden en quatro miembros, es a saber en simples, compuestas, decompuestas, y tricompuestas. Cap. 4.	Kap. 4: Wie die vier Konsonanzen und die drei Dissonanzen in vier Gliederungen eingeteilt werden, nämlich in einfache, zusammengesetzte, doppelt zusammengesetzte und dreifach zusammengesetzte. (Jedes Intervall kann auf dem Manochord (Clavichord) dreimal um je eine Oktave erweitert werden; daher gibt es 4 mal 4 konsonierende und 3 mal 4 dissonierende, zusammen also 28 Intervalle. Davon sind je 7

[1]) So nennt sie Kinkeldey mit Recht. Ein Lautenwerk, wie bei Riemann (Musiklexikon, 8. Aufl. 1916) angegeben, ist sie jedenfalls nicht, denn vom Lautenspiel wird darin nur selten gesprochen.

einfache: Einklang, Sekund, Terz, Quart, Quint, Sext, Sept;

zusammengesetzte, d. h. um eine Oktav erweiterte: nämlich Oktav, None, Dezime, Undezime, Duodezime, Terzdezime, Quartdezime;

doppelt zusammengesetzte, d. h. um zwei Oktaven erweiterte: 15., 16., 17., 18., 19., 20., 21.;

dreifach zusammengesetzte, d. h. um drei Oktaven erweiterte: 22., 23., 24., 25., 26., 27., 28.)

De la composicion de las quatro consonancias, y tres dissonancias. Cap. 5.

Kap. 5: Wie man die Konsonanzen und die Dissonanzen zusammensetzt. (Richtige Messung nach oben und nach unten in den verschiedenen Oktaverweiterungen.)

De mas en particular de la composicion de las quatro consonancias, y tres dissonancias. (Die spätere eigentliche Kapitelüberschrift heisst: Del modo de componer unas consonancias de otras y unas dissonancias de otras.) Cap. 6.

Kap. 6: (Weiteres) Von den Konsonanzen. (Wie sie als vierstimmige Akkorde am wichtigsten und gebräuchlichsten sind; mit wieviel Stimmen man die einfachen und mehrfach zusammengesetzten spielen kann; wie die Konsonanzen immer nur von den Außenstimmen gebildet und vom Baß aus zum Sopran gezählt werden, die Mittelstimmen daher nur zur Begleitung und zur Ausfüllung des Raumes zwischen den Außenstimmen dienen.)

De las differencias que tiene cada consonancias, las quales van devidadas en quatro grados. Cap. 7.

Kap. 7: Von den Verschiedenheiten (der Lage der Mittelstimmen) jeder Konsonanz (jedes Akkords), welche in 4 Grade (des Wohlklangs) eingeteilt werden.

De las differencias que ay en cada una de las quatro consonancias compuestas. Cap. 8.	Kap. 8:	Von den Verschiedenheiten (der Mittelstimmenlage) in jeder der 4 zusammengesetzten Konsonanzen. (Akkorde in enger Lage.)
De las differencias que ay en cada una de las quatro consonancias decompuestas. Cap. 9.	Kap. 9:	Von den Verschiedenheiten (der Mittelstimmenlage) in jeder der 4 doppelt zusammengesetzten Konsonanzen. (Akkorde in weiter, zwei Oktaven überschreitender Lage.)
De las differencias que ay en cada una de las quatro consonancias tricompuestas. Cap. 10.	Kap. 10:	Von den Verschiedenheiten (der Mittelstimmenlage) in jeder der 4 dreifach zusammengesetzten Konsonanzen. (Fast ungebräuchliche Akkorde in weitester, drei Oktaven überschreitender Lage.)
De diez maneras differentes de subir y baxar arreo con minimas a consonancias por las compuestas y decompuestas. Cap. 11.	Kap. 11:	Von 10 verschiedenen Arten, schrittweise in halben Noten auf- und abwärts zu steigen mit Konsonanzen (vierstimmigen Akkorden) in enger und in weiter Lage.
De cinco maneras differentes de subir y baxar arreo con minimas a consonancias por las tricompuestas. Cap. 12.	Kap. 12:	Von 5 verschiedenen Arten, schrittweise in halben Noten auf- und abwärts zu steigen mit Konsonanzen (vierstimmigen Akkorden) in (selten gebrauchter) weitester Lage.
De quatro defectos que se pueden cometer subiendo o baxando arreo a consonancias. Cap. 13.	Kap. 13:	Von den 4 Fehlern, welche man beim schrittweisen Auf- und Absteigen mit Konsonanzen begehen kann. (fa contra mi, Verlassen der Tonart, ungünstige, schlecht klingende Akkordlagen, schlechte, holperige Baßführung.)
De un aviso notable para los nuevos, que trata de provar las quatro consonancias en cada punto y escoger la que mejor sonare y		Von einem bemerkenswerten Rat für Anfänger, die 4 Konsonanzen (Akkorde) auf jeder Tonstufe zu versuchen und die am

quadrare conforme al fin que se pretende, sin capitulo.

besten klingenden und für den erstrebten Zweck angenehmsten auszuwählen.

De una regla notable, que trata de subir y baxar arreo ocho puntos a minimas con consonancias diversas, sin capitulo.

Von einer merkenswerten Regel, 8 Tonstufen (eine Tonleiter) in halben Noten mit verschiedenen Konsonanzen (Akkorden) auf- und abzusteigen (zu begleiten).

Del modo de tañer los semibreves. Cap. 14.

Kap. 14: Wie man die ganzen Noten spielt. (2 Akkorde auf eine Note).

Del unisonar a semibreves y a minimas. Cap. 15.

Kap. 15: Von der Tonwiederholung (liegenden Stimme) in ganzen und halben Noten.

De los favordones. Cap. 16.

Kap. 16: Von den Fauxbourdons.

Del modo de subir y baxar arreo a semibreves. Cap. 17.

Kap. 17: Wie man bei schrittweisen ganzen Noten auf- und abwärts geht.

Del modo de subir y baxar terceras de salto a semibreves. Cap. 18.

Kap. 18: Wie man bei Terzsprüngen ganzer Noten auf- und abwärts geht.

Del modo de subir y baxar quartas de salto a semibreves. Cap. 19.

Kap. 19: Wie man bei Quartsprüngen ganzer Noten auf- und abwärts geht.

Del modo de subir a baxar quintas de salto a semibreves. Cap. 20.

Kap. 20: Wie man bei Quintsprüngen ganzer Noten auf- und abwärts geht.

Del modo de subir y baxar octavas de salto a semibreves. Cap. 21.

Kap. 21: Wie man bei Oktavsprüngen ganzer Noten auf- und abwärts geht.

Del modo de partir los semibreves. Cap. 22.

Kap. 22: Wie man die ganzen Noten zerteilt (syncopiert).

Del modo de tañer a minimas. Cap. 23.

Kap. 23: Wie man mit halben Noten spielt.

Del modo de subir y baxar a minimas terceras de salto. Cap. 24.

Kap. 24: Wie man bei Terzsprüngen halber Noten auf- und abwärts geht.

Del modo de subir y baxar a minimas quartas de salto. Cap. 25.

Kap. 25: Wie man bei Quartsprüngen halber Noten auf- und abwärts geht.

Del modo de subir y baxar a minimas quintas de salto. Cap. 26.

Kap. 26: Wie man bei Quintsprüngen halber Noten auf- und abwärts geht.

Del modo de subir y baxar a minimas octavas de salto. Cap. 27.	Kap. 27: Wie man bei Oktavsprüngen halber Noten auf- und abwärts geht.
Del modo de salir de minimas con puntillo. Cap. 28.	Kap. 28: Was bei punktierten halben Noten geschieht.
Del modo de subir y baxar seminas a consonancias. Cap. 29.	Kap. 29: Wie man bei Viertelnoten auf- und absteigt.
Del modo de tañer corcheas. Cap. 30.	Kap. 30: Wie man (bei) Achtelnoten spielt.
Del modo de tañer a concierto. Cap. 31.	Kap. 31: Wie man kunstvoll spielt.
Del modo de tañer a duo. Cap. 32.	Kap. 32: Wie man zweistimmig spielt.
Del modo de hazer fugas. Cap. 33.	Kap. 33: Wie man Fugen macht.
Del modo de tañer a tres vozes. Cap. 34.	Kap. 34: Wie man dreistimmig spielt.
Del modo de tañer los passos a concierto a quatro vozes. Cap. 35.	Kap. 35: Wie man Tonreihen kunstvoll vierstimmig spielt.
Del modo de tañer los passos sueltos. Cap. 36.	Kap. 36: Wie man Tonreihen zwanglos (ungebunden) spielt.
Del asir las dos vozes baxas con las dos vozes altas y las dos vozes altas con las dos vozes baxas. Cap. 37.	Kap. 37: Wie man die beiden tiefen Stimmen mit den beiden hohen, und die beiden hohen mit den beiden tiefen Stimmen verknüpft.
Del modo de asir un duo con otro sin clausula. Cap. 38.	Kap. 38: Wie man ein Stimmenpaar mit einem andern verknüpft.
Del modo de asir las vozes unas con otras antes de la clausula. Cap. 39.	Kap. 39: Wie man die Stimmen, die einen mit den anderen, ohne Klausel verknüpft.
Del modo de entrar las dos vozes altas medio compas antes de la clausula que se haze con las dos vozes baxas. Cap. 40.	Kap. 40: Wie die beiden hohen Stimmen einen halben Takt vor der Klausel der beiden tiefen Stimmen einsetzen.
Del modo de entrar las dos vozes baxas medio compas antes de la clausula que se haze con las dos vozes altas. Cap. 41.	Kap. 41: Wie die beiden tiefen Stimmen einen halben Takt vor der Klausel der beiden hohen Stimmen einsetzen.

Del modo de entrar las vozes en la clausula. Cap. 42.

Kap. 42: Wie die Stimmen in der Klausel einsetzen.

Del modo de entrar las dos vozen altas en el primero lugar de la clausula que se haze con las dos vozes baxas. Cap. 43.

Kap. 43: Wie die beiden hohen Stimmen gleich zu Anfang der Klausel der beiden tiefen Stimmen einsetzen.

Del modo de entrar las dos vozes baxas en el segundo lugar del la clausula que se haze con las dos vozes altas. Cap. 44.

Kap. 44: Wie die beiden tiefen Stimmen mitten in der Klausel der beiden hohen Stimmen einsetzen.

Del modo de entrar las dos vozes altas en el segundo lugar de la clausula que se haze con las dos vozes baxas. Cap. 45.

Kap. 45: Wie die beiden hohen Stimmen mitten in der Klausel der beiden tiefen Stimmen einsetzen.

Del modo de entrar las dos vozes altas en el tercero lugar de la clausula que se haze con las dos vozes baxas. Cap. 46.

Kap. 46: Wie die beiden hohen Stimmen kurz vor dem Schluss der Klausel der beiden tiefen Stimmen einsetzen.

Del modo de entrar las dos vozes baxas en el tercero lugar de la clausula que se haze con las dos vozes altas. Cap. 47.

Kap. 47: Wie die beiden tiefen Stimmen kurz vor dem Schluss der Klausel der beiden hohen Stimmen einsetzen.

Del modo de asir un duo con otro despues de la clausula. Cap. 48.

Kap. 48: Wie man ein Stimmenpaar mit einem andern nach der Klausel verknüpft.

(Fehlt im Index:) Del modo de entrar las vozes en acometimiento de clausula. Cap. 49.

Kap. 49:[1] Wie die Stimmen schon in der Einleitung der Klausel einsetzen.

Del modo de entrar las vozes en clausula larga. Cap. 50.

Kap. 50: Wie die Stimmen in einer gedehnten (sogenannten weiten) Klausel einsetzen.

Del modo de proceder en la fantasia (Kapitelüberschrift: que se tañe a concierto). Cap. 51.

Kap. 51: Wie man bei konzertmäßigem (kunstvollem) Fantasiespielen verfährt.

De avisos necessarios para los nuevos tañedores. Cap. 52.

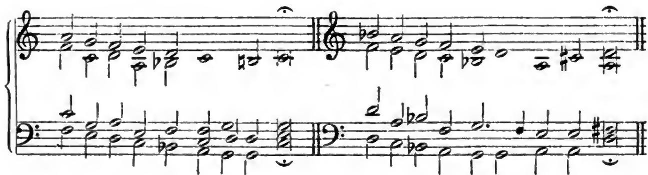
Kap. 52: Notwendige Erinnerungen für den Anfänger im spielen.

Del modo de templar el monacordio, y la vihuela. Cap. 53.

Kap. 53: Wie man das Monachord und die Vihuela stimmt.

[1]) Fehlt im Index Sancta Marias und bei Kinkeldey.

Diese Uebersicht spricht für sich selbst. Man dürfte kaum ein zweites Unterrichtswerk aus dieser Zeit finden, in welchem Harmonielehre und ungekünstelter Kontrapunkt für Akkordinstrumentenspieler in so methodisch gründlicher, sachlich klarer und knapper Weise gelehrt wird. Auch im Hinblick auf spätere Theoretiker bleibt Sancta Maria in seiner durch und durch musikalischen Art, in seinem außerordentlichen Geschmack und in seiner praktisch zielsicheren, allen philosophierenden und ästhetisierenden Schwulst meidenden Pädagogik unübertroffen. Nur Johann David Heinichen[1]) erreicht ihn in der Fülle und Vielseitigkeit wohlklingender Beispiele, die so gut wie nichts dem Erraten des Schülers überlassen, was man z. B. von Johann Mattheson[2]) und Carl Philipp Emanuel Bach[3]) nicht immer sagen kann. Sancta Maria bietet für alle seine, die kleinsten Möglichkeiten erfassenden, dem Anfänger sofort verständlichen Lehrsätze Noten, Noten und wieder Noten, ganz gleich, ob es sich um Voraussetzung, Behauptung oder Beweis handelt. Dadurch erlangt der Schüler sehr leicht Anschauung und Sicherheit; sein künstlerisches Urteil wird nicht durch formelhafte, nur Schablonen bietende Regeln beengt und verkümmert, sondern durch deren möglichst vielseitige, praktisch übliche und je nach dem musikalischen Zusammenhang ganz verschiedenartige oder nur teilweise Anwendung geweckt und erzogen. So erst geben die Gesetze dem angehenden Spieler die Freiheit, die ihn zum Künstler macht. Ist auch das oberste dieser Gesetze Sancta Maria's fast ungeschrieben, so spricht es doch aus jeder Zeile seines Buches. Es fordert: Wohlklang und ungekünstelte Stimmführung. Das mögen einige Beispiele belegen.



[1]) Der Generalbaß in der Komposition, Dresden 1728.

[2]) Große Generalbaßschule, Hamburg 1731.

[3]) Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen, Berlin (1753), 1759 und 1762; Leipzig 1780, 1787 u. 1797.

Hier zeigt sich, worauf es beim Spiel auf Akkordinstrumenten ganz besonders ankommt: auf harmonische Festigkeit und Ergiebigkeit des

Satzes, der, auch wenn er polyphon ist (en concierto), gut spielbar bleiben muß. Das Akkordische darf nicht durch übermäßige Diminution verloren gehen. Sancta Maria's selbst für moderne Ohren auffallend wohlklingende Setzweise hegt und pflegt den konsonanten Akkord, und schon deswegen muß sie mit als Grundlage für das spätere Generalbaßspiel angesehen werden. Das Spiel mit konsonanten Akkorden ist ja eins der wesentlichsten Merkmale der frühen Generalbaßausführung und noch 1626 sagt Johann Staden[1]), es müßten zum Generalbaß »Stimmen mit Consonantien, bisweilen auch nach Erforderung der Composition, Dissonantien (jedoch mit Bescheidenheit) gebraucht werden«. Die Verwendung der Dissonanzen lehrt Sancta Maria natürlich auch, denn er weiß sehr wohl, daß erst sie »der praktischen Musik Schönheit und Vollendung geben«.[2]) Er legt aber das Hauptgewicht auf die gute Behandlung der konsonanten Akkorde und auf ihre nicht nur richtige, sondern immer auch musikalisch schöne Verbindung. Nur was gut klingt, ist richtig und lernenswert.

Im übrigen zeigt Sancta Maria die Eigentümlichkeit seiner Zeit. Wie Buchner, Zarlino und andere Theoretiker rechnet er die Quarte als Intervall nur bedingungsweise zu den Konsonanzen oder Dissonanzen. Fanden wir bei Buchner unbeschadet seiner schwankenden Stellung zur Quarte den fast modern kadenzierenden Quartsextakkord, so stoßen wir bei Sancta Maria auf eine entschiedene Ablehnung. Er bemerkt dabei zweierlei. »Erstens: wie Grundlage und Hauptstütze bei jedem Gebäude das tiefste sind, so bilden Grund- und Hauptstütze für jede drei-, vier- oder mehrstimmige Konsonanz und Dissonanz die beiden tiefsten Stimmen, auf welchen alle anderen gegründet und aufgebaut werden. Zweitens: wie bei einem Gebäude, soll es fest und gut sein, notwendigerweise auch der Grund fest und dauerhaft sein muß, so müssen, damit die Musik nur gut und nicht falsch klingt, die tiefsten Stimmen konsonant sein und nicht irgendwie dissonieren. Deshalb ist jede Konsonanz in der Musik ein festes und dauerhaftes Fundament, jede Dissonanz dagegen ein falsches. Und darum ist auch die Quarte, sobald sie in der Unterstimme erscheint, ebenso eine Dissonanz wie falsch und für die Ohren schlecht klingend, wie wenn sie für sich allein angeschlagen wird; es ist daher alles, was sich über ihr befindet, falsch. Ausgenommen von

---

1) Kirchen-Music, Ander Theil, Nürnberg 1626, Schluß der Orgelstimme. Der ganze »Bericht« abgedruckt in Chrysanders »Allg. Musikal.-Zeitg. 1877, Sp. 99 ff.

2) Teil II, Bl. 1 v: »Esta Musica practica consta de consonancias y dissonancias. De consonancias, como de principios intrinsecos, y essenciales. De dissonancias como de acidentes, que dan hermosura y perfection a la Musica practica.«

dieser Regel bleiben die Klauseln, welche man (wie gesagt) gewöhnlich mit Dissonanzen macht«.[1])

Auch in anderer Hinsicht bilden fast immer die Schlüsse (Klauseln) die Ausnahmen von den Regeln und gerade die Klauseln sind es, die schließlich die Herrschaft der Kirchentonarten brechen und sich in das moderne Tonsystem herüberretten, wo sie nach mancherlei Abwandlungen bis auf den heutigen Tag als Kadenzen ihre gewichtige Rolle behaupten.

Sehr beachtenswert ist Sancta Marias Bildung der Mehrstimmigkeit im Vergleich zu Buchner und Zarlino, welche beide den Satz Note gegen Note vom Tenor aus gewinnen. Buchner zeigt zwar auch noch, wie man eine in der Oberstimme liegende Melodie dreistimmig harmonisiert, äußert sich aber nicht weiter darüber, sodaß nach seinen Regeln jedenfalls der Baß (als dritte) als die zuletzt zu erfindende Stimme erscheint. Da Buchner zwar ausdrücklich erwähnt, daß die gegebene zu harmonisierende Melodie auch im Basse liegen kann, aber nur Regeln für die Umkleidung einer Tenormelodie gibt,[2]) bleibt man einfach auf seine schon erwähnten Tabellen angewiesen, aus denen man sich für jede Melodielage und für jeden gebräuchlichen Melodieschritt oder -sprung die fertig diminuierte Harmonisierung auszuwählen hat. Bei einem Zarlino kommen natürlich solche Lücken in der Begründung nicht vor. Allerdings spricht er nicht von einer besonderen Organistenpraxis, sondern von der zünftigen Komposition überhaupt, wenn er sagt, daß die Musiker in den meisten Fällen ihre Kompositionen vom Tenor aus zu beginnen pflegen, dann den Sopran setzen, welchem sie den Baß hinzufügen und zuletzt den Alt.[3]) Um diese Stimmen mühelos zu finden, bietet

---

[1]) Teil II, Blatt 2 v.: »Para mayor intelligenzia de lo sobredicho sean de notar dos cosas. La primera es, que assi como el cimiento o fundamento de todo edificio es lo mas baxo, assi el cimiento o fundamento de qualquier consonancia y dissonancia dada a tres o a quatro vozes, o mas, son las dos vozes mas baxas, sobre las quales van fundadas y edificadas todas las otras. La segunda cosa es que assi como para que qualquier edificio sea firme y bueno necessariamente el cimiento ha de ser firme y solido, assi para que la musica sea buena y no falsa es necessario, que las dos vozes mas bazas sean consonancia, y en ninguna manera dissonancia. Porque toda consonancia en la Musica, es fundamento firme y solido, y por el contrario toda dissonancia es fundamento falso. Y porque quando la quarta va a la parte inferior, es tan dissonancia y tan falsa y mal sonante a los oydos como si por si sola se diesse, por tanto todo lo que va sobre ella va sobre falso. Desta regla se exceptan las Clausulas, las quales (como dicho es) comunmente se hazen con dissonancia.«

[2]) De ratione inveniendi Bassum. (Vierteljahrsschrift f. Musikwissenschaft V (1889) S. 42 ff.).

[3]) Le Istitutioni harmoniche, Venetia 1561, (III) Kap. 58) S. 240: . . . »Ma perche li Musici costumano di dar principio alle loro Compositioni il più delle volte per il Tenore; et dipoi pongono il Soprano, al quale aggiungono il Basso, et ultimamente l'Alto; havendo io di sopra mostrato molti essempi, contenuti tra queste due parti; cioè tra'l Soprano, et il Tenore: però non accade, se non porre la sottoposte Tavola; nella quale si potrà comprendere senza molta fatica tutti gli accordi, che potranno fare le parti aggiunte

er die folgende Tafel[1]), auf welche später auch Galilei den Schüler verweist.[2])

Dell' Unisono.

Se 'l Soprano sarà	Unisono col Tenore,
Et il Basso sarà	Terza sotto il Tenore;
L'Alto si porrà	Quinta, o Sesta sopra 'l Basso.
Ma se 'l Basso farà la	Quinta sotto 'l Tenore,
L' Alto farà la	Terza, o la Decima sopra 'l Basso.
Similmente se 'l Basso fusse	Sesta sotto 'l Tenore,
L'Alto potrà esser	Terza over Decima sopra 'l Basso.
Et se 'l Basso farà una	Ottava sotto 'l Tenore,
L'altre parti si porranno	Terza, 5. 6. 10. 12. sopra il Basso.
Essendo poi	Decima sotto 'l Tenore,
L'Alto si farà per una	Quinta, over Duodecima distante dal Basso.
Ma se 'l fusse	Duodecima, allora
L'Alto si potrà porre	Terza, overo Decima sopra il Basso.
Cosi essendo il Basso	Quintadecima sotto 'l Tenore,
L'altre parti si porranno	Terza, 5. 6. 10. 12. 13. sopra 'l Basso.

Della Terza.

Se 'l Soprano sarà	Terza col Tenore,
Et il Basso sarà	Terza, sotto di lui,
L'Alto si potrà fare	Unisono, overo Ottava con le parti.
Essendo poi il Basso	Sesta sotto 'l Tenore,
L'Alto si porrà	Terza, ò Decima sopra 'l Basso.
Ma se 'l Basso fusse	Ottava sotto 'l Tenore,
Allora l'Alto sarà	Quinta, ò Sesta, sopra il Basso.
Cosi essendo	Decima, allora le parti
Potranno essere	Unisone, ò in Ottava con le nominate.

insieme alle due nominate, siano quanti si vogliono.« Hierbei sei daran erinnert, daß die Lautenisten, wenn sie gezwungen waren, den zu intavolierenden Satz zu vereinfachen, zuerst den Alt wegließen.

[1]) A. a. O. S. 241.

[2]) Im »Fronimo«.

Della Quarta.

Quando il Soprano farà la	Quarta co 'l Tenore,
Et il Basso la	Quinta sotto 'l Tenore,
Allora l'Alto sarà	Terza, ò Decima sopra il Basso.
Ma quando fusse	Duodecima sotto 'l Tenore,
L'Alto si porrà	Decima sopra il Basso.

Della Quinta.

Ma se 'l canto farà la	Quinta sopra il Tenore,
Et il Basso sarà	Ottava sotto di lui,
L'Alto si potrà fare	Terza, ò Decima sopra il Basso.
Et se 'l Basso fusse	Sesta sotto 'l Tenore,
L'Alto sara	Unisono, overo Ottava con le parti.

Della Sesta.

Se 'l Canto sarà	Sesta col Tenore,
Et il Basso	Quinta sotto 'l Tenore,
L'Alto potrà essere	Unisono, overo Ottava con le parti.
Ma se 'l Basso fusse	Terza sotto 'l Tenore,
L'Alto farà la	Quinta sopra il Basso.
Similmente se 'l Basso fusse	Decima sotto 'l Tenore
L'Alto mediamente sarà	Quinta, over Duodecima sopra il Basso.

Della Ottava.

Se 'l Soprano sarà	Ottava co 'l Tenore,
Et il Basso fusse	Terza sotto 'l Tenore,
L'altre parti saranno	Terza, 5. 6. 10. 12. 13. sopra 'l Basso.
Cosi anco quando sarà	Quinta sotto 'l Tenore,
L'altre parti potran fare	La Terza sopra il Basso.
Et se 'l Basso fusse	Ottava sotto 'l Tenore,
L'Altre parti saranno	Terza, 5. 10. 12. sopra 'l Basso.
Finalmente se 'l Basso fusse	Duodecima sotto 'l Tenore,
Le parti faranno la	Decima, over la Decima settima sopra 'l Basso.

Derartige im Grunde sehr mechanisch erscheinende Tabellen, zu welchen sich in den zahlreichen Verzierungslehren verschiedene Analoga finden, sind keine Seltenheiten. Bis weit ins 18. Jahrhundert hinein treffen wir sie an, den veränderten Verhältnissen entsprechend gewandelt (aber zum großen Teil merkwürdig lange unbeeinflußt vom Basse fondamentale J. P. Rameaus).

Zur Vergleichung diene die Tabelle Joh. David Heinichens (Der Generalbaß in der Komposition, Dresden 1728; zu Seite 256):

	2	3			4					5		6					
Gewöhnliche Signaturen des General-Basses	2	3 2♭	♯ ♮	♭	4 2	4♯	4 3	4	43	5♭	5♯	6	6 4	65 43	6♭ 4♯	6 5	6 54
Die dazu gehörigen Stimmen	6	5	5	5	6	6	6	5	5	6	3	3	8	8	2	3	8
	4		8	8		2		8	8	3 *8	8	*8				*8	

	7								9						
Gewöhnliche Signaturen des General-Basses	7	76	7 2	7 4 2	7 4	76 5♯6	7♭ 5♭	7♭ 65	9	98	9 4	9 6	9 7	9 7 4	98 76 5♯6
Die dazu gehörigen Stimmen	5	3	4	*5	5	3	3	3	5	5	5	3	3	5	3
	3 *5	5	*5		*8	*8	*8	*8	3	3			3		

Er bemerkt hierzu: ». . . In der ersten Reihe der Abtheilung selbst praesentiren sich die gebräuchlichsten Arthen der Signaturen, wie man sie wenig oder viel, über denen General-Baessen bezeichnet findet: in denen darunter stehenden 2 Reihen aber werden die dazu gehörigen Stimmen angegeben . . . Und letztens bedeutet das *, daß selbige Stimmen bey einem 4stimmigen Accompagnement nicht absolut nöthig, . . . wofern sie nicht beqvehm . . . in die Hände fallen.«

Bei Sancta Maria findet sich so gut wie nichts davon. Er scheidet seine Akkord-(Verbindungs-)lehre in Wort und Noten scharf vom konzertierenden Stil (Tañer a concierto). Dieser arbeitet mit mehr oder weniger selbständigen, sich meist imitierenden Stimmen, und Sancta Maria scheint besonders diejenige Art des vierstimmig konzertmäßigen Satzes zu lieben, welche die Stimmen paarweise korrespondieren läßt.

Schon im 6. Kapitel des II. Teiles[1]) weist er darauf hin: »Der Tenor befindet sich gewöhnlich bei der Baßstimme, der Kontraalt bei der Sopranstimme (parte del tiple); so erscheint der Tenor gleichsam als Oberstimme (tiple) des Basses, und der Kontraalt als Baß zum Sopran (tiple), wie das deutlich zu sehen ist bei dem allgemeinen Gebrauch, in vierstimmiger Musik die Stimmen als Duos fortschreiten zu lassen, sodaß in dem einen Duo der Baß und der Tenor gut zu einander passend geführt werden und in dem anderen der Kontraalt und der Sopran.«

Viel wesentlicher und eigentümlicher ist dagegen Sancta Marias Aeußerung über die Struktur des rein harmonischen, nicht imitierenden vierstimmigen Satzes (ebenfalls im 6. Kapitel). Nachdem er dargelegt hat, daß den durch Oktavversetzung gewonnenen Erweiterungen der einfachen Intervalle, obwohl man sie mitzählt, keine selbständige Bedeutung oder Behandlung zukommt, daß also eine Septdecime und eine Decime im Wesen nichts anderes sind wie eine Terz, erklärt er das vierstimmige Akkordspiel als das gebräuchlichste und wichtigste; und weil es zugleich das zweistimmige und das dreistimmige in sich schließt, lehrt er grundsätzlich vierstimmig. Das macht uns sein Buch besonders ergiebig und wertvoll. Er zeigt ferner, daß man bei ausschließlicher Benutzung der einfachen Intervalle nicht vierstimmig spielen kann, sondern nur zwei- und dreistimmig. In dieser engsten Lage gibt es nur zwei Arten konsonanter Akkorde: die Quint mit der Terz in der Mitte und die Sext mit Terz und Quart, d. h. die der Sext eingefügte dritte Stimme liegt so, daß die Unterstimme mit ihr eine Terz, die Oberstimme aber eine Quart mit ihr bildet. Es handelt sich hierbei um einen Sextakkord; den Quartsextakkord erkennt Sancta Maria, wie schon gesagt, als Konsonanz nicht an. Die gebräuchlichste und günstigste Lage für das vier- und mehrstimmige Spiel erfordert zwei Oktaven oder etwas mehr. Im übrigen sind in konsonierenden Akkorden natürlich nur drei Stimmen wirklich verschieden; spielt man jene mit mehr als drei Stimmen, so kann man eben nur Oktaverweiterungen der Intervalle hinzufügen, d. h. diese nur wiederholen oder verdoppeln. »Wenngleich[2]) man irgend

---

[1]) Bl. 13: »El tenor comunmente va a la parte del contrabaxo, y el contrabaxo a la parte del tiple, y assi pareçe que el tenor es como tiple del contrabaxo, y el contraalto como contrabaxo del tiple, como se vee claramente, quando la Musica va a quatro vozes, yanda a duos, que en el un duo van juntos y hermanados el contrabaxo y el tenor, y en al otro duo el contraalto y el tiple, lo qual comunmente se halla assi usado.«

[2]) Bl. 13 v.: »Es de saber que aunque qualquiera consonancia se de a tres, o a quatro voces, o a mas, con todo eso siempre la consonancia se entiende y se quenta deste el contrabaxo al tiple, que son las vozes extremas, porque las vozes intermedias, que son tenor y contraalto, solamente sirven en las consonancias de acompañamiento y de hinchir el vazio que ay entre las extremas quando se subiere o baxare arrco, a consonancias dadas a quatro vozes, lo qual comunmente se haze subiendo o baxando minimas, dado que al-

eine Konsonanz drei-, vier- oder mehrstimmig anschlägt, versteht und zählt man sie trotz alledem immer vom Baß aus zum Sopran. Diese sind die Außenstimmen, weil die Mittelstimmen, Tenor und Alt, lediglich zur Begleitung dienen und zur Ausfüllung des Raumes zwischen den Außenstimmen bei schrittweisem Auf- und Absteigen mit vierstimmigen Konsonanzen (Akkorden); das geschieht gewöhnlich bei (der Harmonisierung von) auf- und absteigenden halben Noten, wenn bisweilen alle vier Stimmen gleichzeitig dreimal oder öfter schrittweise nach oben oder nach unten gehen; indessen ist es trotzdem üblich, daß alle vier Stimmen gleichzeitig nicht mehr als einmal weder hinauf-, noch hinuntergehen, außer wenn die einen Stimmen immer steigen und immer fallen, und die anderen einmal steigen und einmal fallen.« Ebenso, wenn die einen um eine Sekund steigen oder fallen und die anderen um eine Terz, Quart oder Quint. Das erläutert Sancta Maria an 14 in den verschiedensten Lagen bearbeiteten Beispielen, die wie die meisten in seinem Buche in taktstrichloser Partitur notiert sind.

Stimmkreuzungen kommen nicht vor, auch später nicht, wo vom konzertmäßigen Spiel die Rede ist!

Die Tatsache, den Akkord nur nach seinen Außenstimmen zu benennen, zeigt uns, nebenbeibemerkt, deutlich, weshalb so lange noch die Bezeichnung Konsonanz und Dissonanz auch für Akkorde gebraucht wird. Nach der Lehre Sancta Marias brauchen also auch Stücke, die wie der Gesang der vier Tugenden in Baltazarini's (Beaujoyeux') »Ballet comique de la Royne« von 1582 (Musik von Beaulieu und Salmon)[1]) und die Fragmente[2]) aus Corsi's und Peri's »Dafne« von 1594 nur in den beiden Außenstimmen notiert sind, nicht mehr auffällig zu erscheinen.

Was Sancta Marias bis ins kleinste durchgeführte Harmonisierungslehre für unser Thema zu bedeuten hat, zeigt das vorletzte Kapitel seines Traktats. Hier werden dem Schüler allerhand gute Ratschläge für sein Studium gegeben; es wird ihm auch gesagt, wie er das Gelernte praktisch als ex tempore-Spiel verwerten soll; und gegen Schluß dieser Er-

---

gunas vezes todas quatro vozes juntamente suben o baxan tres vozes o mas, arreo, pero con todo eso, lo comun es, que todas quatro vozes, no suben ni baxan juntamente, mas de una vez, si no que las unas vozes siempre suben, o siempre baxan, y las otras, una vez suben, y otra vez baxan. Y assi mesmo, la vez que todas quatro vozes suben o baxan, no es ygual quantidad, porque las unas suben o baxan segunda, y las otras suben o baxan terçera, o quarta, o quinta.«

[1]) Sämtliche Sologesänge des Werkes sind (entgegen der Angabe Kinkeldeys, a. a. O. S. 178) einstimmig — Singstimmen ohne Baß — notiert. Nur der »Chant des quatre vertus« steht im Sopran und Baß notiert da. Vorher geht die Bemerkung, daß zwei der Tugenden Lauten spielen, während die beiden anderen singen. — S. das Notenbeispiel im Anhang.

[2]) Facsimiliert in: A. Wotquenne, Catalogue de la Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles. Vol. IV. — S. das Notenbeispiel im Anhang.

mahnungen heißt es[1]): der Schüler möge aus Meisterwerken »eine beliebige Stimme, nämlich den Sopran, oder Alt, oder Tenor, oder den Baß nehmen und sie als Sopran mit vierstimmigen Konsonanzen (Akkorden) spielen, indem er drei selbsterdachte Stimmen darunterlegt; dabei soll er die »zehn Arten, mit Konsonanzen (Akkorden) auf- und abzusteigen« (vgl. Kap. 11) benützen und miteinander vermischen, weil die Abwechslung der Akkorde die Musik hebt und sehr verschönt. Ebenso soll er dann, wenn er im Spielen solcher Stimmen als (begleitete) Soprane ein wenig gewandter geworden ist, diese Stimmen auch als Alt, Tenor oder als Baß spielen! Wer ein guter Spieler sein will, suche zu wachsen und sich allmählich zu üben im Spielen eines wohlgestalteten und gutklingenden Kontrapunkts über einem cantus planus und über jederlei mensuriertem Gesang . . .«

Schon diese wenigen Stichproben aus Sancta Maria ergeben die bisher fehlende theoretische Grundlage zur vollen Wertung einer anderen ausgiebigen Quelle für die Vorgeschichte des Generalbaßspiels; diese ist: Diego Ortiz' bereits 1553 zu Rom erschienener »Trattado de Glosas sobre Clausulas y otros generos de puntos en la Musica de Violones«, dessen Erkenntnis sich nunmehr restlos erschließt.[2])

Das zweite Buch dieses ebenfalls von einem Spanier herrührenden Traktats behandelt das Solospiel auf der Viola mit und ohne Begleitung des Cembalo. Abermals ist darin die Rede vom Spielen an sich, vom Harmonisieren einer Melodie und von der Wiedergabe »komponierter«, kunstvoll gearbeiteter Werke. Ortiz wendet sich zwar meist an zwei Spieler; an den Solisten und an den Begleiter; jedoch wird, dem eigentlichen Lehrzweck entsprechend, der Solist bevorzugt. Mit Zuhilfenahme von Sancta Marias Darlegungen kann aber auch über die Einzelheiten der Cembalobegleitung kein Zweifel mehr aufkommen. Gerade von dem, was Sancta Marias Hauptgegenstand ist: vom Fantasiespielen gibt Ortiz kein einziges Beispiel in Noten, weil, wie er sagt, das jeder nach seiner Art gestaltet. Er macht nur die folgenden kurzen Angaben: »In der

---

[1]) Bl. 121v. — 122: »Assi mesmo procure tomar de las obras, una voz qual quisiere, es a saber, tiple, o contraalto, o tenor, o contrabaxo, y tañerla con el tiple a consonancias a quatro vozes, echando las tres de su cabeca, usando para esto de las diez maneras de subir y baxar a consonancias, mezclando unas con otras, para que se hagan con variedad de consonancias, lo qual (como dicho es) levanta y hermosea mucho la musica. assi mesmo despues que ya estuviere un poco diestro, en tañer las sobre dichas vozes por el tiple, procure tañer las por el contraalto, y por el tenor, y por el contrabaxo. — El que quisiere ser perfecto tañedor, procure darse y excitase poco a poco en tañer contrapunto que sea de buen ayre y solfa graciosa, sobre canto llano, y sobre todo de organo . . .«

[2]) Im Neudruck mit Einleitung und vollständiger Übersetzung (als Nr 1 der »Veröffentlichungen der Ortsgruppe Berlin der Internationalen Musikgesellschaft«) herausgegeben von Max Schneider. Berlin: L. Liepmannssohn 1913.

Fantasie spiele das Cembalo wohlgeordnete Akkorde (consonancias), der Violone setze dazu mit einigen zierlichen Gängen ein, und wenn er auf einigen schmucklosen (llanos) Noten verweilt, antworte ihm das Cembalo zur rechten Zeit; man fugiere auch zuweilen, indem einer auf den anderen achtet, in der Art, wie man konzertierenden Kontrapunkt singt« [1]). Hiernach würden solche Improvisationen toccatenähnliches Aussehen haben. Wie man konzertierenden Kontrapunkt und Fugen auf dem Klavier spielt, zeigt uns Sancta Maria sehr ausführlich. Im übrigen werden die Spieler vom Blendwerk des contrappunto alla mente nicht ganz frei bleiben können.

Wichtiger ist für uns die zweite von Ortiz auch mit Noten gelehrte Art des Zusammenspiels. Aus 15 vortragsfähigen Stücken, Recercaden, ersehen wir hier unschwer die völlig eindeutige Anwendung der späteren Continuopraxis: der Solist spielt eine technisch virtuos gestaltete oder in verschiedener Weise diminuierte selbständige Stimme, die vom Cembalisten akkordisch auf Grund eines Basses begleitet wird. Bei 7 dieser Receraden ist die Begleitung nicht ausgeschrieben, sondern nur als Baß notiert, der nach Ortiz' ausdrücklicher Angabe »auf dem Cembalo unter Hinzufügung von Konsonanzen und irgend einem passenden zwanglosen Kontrapunkte gespielt werden muß«.[2]) Was wir unter diesen »consonancias« und dem zwanglosen Kontrapunkte zu verstehen haben, wissen wir nunmehr aus Sancta Maria ziemlich genau. Es dürfte deshalb genügen, die Originalnotierung einer solchen Recerade nebst neu hinzugesetzter Begleitung hier anzuführen.

Recercada segunda. (Neudruck S. 57 f.)

(Viola)

Original

Zusatz

(Cembalo)

Original

---

[1]) Vgl. auch Alfred Einstein: Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba. Beihefte der Internationalen Musikgesellschaft, 2. Folge (1905) Nr 1, und Otto Kinkeldey: Orgel und Klavier S. 155.

[2]) Neudruck S. 55: »De la seconda manera de tañer el Violon con el Cymbalo que es sobre canto llano. Desta manera de tañer pongo aqui 6 Reçercadas sobre este canto llano que se sigue. el qual se ha de poner en el Cymbalo por donde esta apuntado por contrabaxo acompañandole con consonançias y algun contrapunto al proposito de la Reçercada que tañera el Violon destas seys. y desta manera la Reçercada dira bien por que es de contrapunto suelto. (Denselben Ausdruck braucht Sancta Maria.)

etc.

etc.

Daraus geht hervor, daß die Cembalobegleitung je nach Können und Geschmack des Spielers verschieden ausfallen darf; ihre Faktur braucht jedenfalls eine gewisse melodisch-kontrapunktische Stimmführung nicht auszuschließen. Als ungefähren Maßstab für letztere möge man sich die immer freier und schöner werdenden sogenannten Falsi bordoni des 16. Jahrhunderts vorstellen.[1]) So zeigen sich schon hier die späteren Unterschiede zwischen »simplem« und »zierlichem« Accompagnement. Es kommt auch vor, daß eine Beschränkung auf ganz schlichten Satz Stilforderung wird, nämlich bei der (zyklischen) Variation. Für diese Besonderheit gibt Ortiz 9 auch in der Begleitung ausgeschriebene Beispiele, welche, wie er ausdrücklich bemerkt, genau so gespielt werden müssen, wie sie dastehen. Sollte einmal das Cembalo fehlen, so kann man einfach mit dem Baß begleiten und die Akkorde weglassen. Wirkt jedoch das Cembalo mit, so soll dem ausgeschriebenen Satze nichts hinzugefügt werden.[2])

Solche rein akkordisch Note gegen Note gesetzte kurze, oft ganz liedhafte Stückchen heißen »italienische Tenöre«. Sie werden unverändert und zwar so oft hintereinander gespielt, als der Solist Variationen darüber spielen will, und wir haben hier genau dasselbe vor uns, wie die heute noch üblichen »brillanten« Variationsreihen für Vocal- oder Instrumentalsolisten über ein Thema, eine »Aria« oder ein Lied. Daß aber nicht nur in Italien derartige »Tenöre« bekannt und beliebt waren, beweist uns, wie S. 16[1] schon erwähnt, Elias Nicolaus Ammerbachs »Ein new Kvnstlich Tabulaturbuch, darin sehr gute Moteten vnd liebliche deutsche Tenores jetziger Zeit vornehmer Componisten auf die Orgel vnnd Instrument abgesetzt, Leipzig 1575«. Jeder Satz ohne selbständigen Kontrapunkt, Note gegen Note harmonisiert, kann also als ein solcher »Tenor« für solistische Variationen benutzt werden; ob er formell ein Lied, eine Aria, oder nur ein »Thema« ist, bleibt unwesentlich.

Indessen galten solche Gebilde noch lange nicht als künstlerisch vollwertige Kompositionen (res factae, cosas compuestas), weil sie eben

---

[1]) Zahlreiche Beispiele bringt auch Sancta Maria a. a. O. cap. 16: De los favordones. Er zeigt, wie man einen gesungenen (liturgischen) Sopran, Alt, Tenor oder Baß schlicht begleiten soll. Im Anhang folgen einige Proben.

[2]) Diese Stücke stehen am Schluß des Tratado, nachdem Ortiz schon (im Anschluß an die vorhin gebrachte Anmerkung) darauf verwiesen hatte: »y advierta el lector que desta manera de tañer ay otros exemplos sobre tenores en lo ultimo deste libro por satisfazer a diferentes gustos.« Vor Schluß des Buches (Neudruck S. 106) heißt es: »Para mayor cumplimiento desto obra me pareçio poner aqui estas Reçercadas sobre estos Cantos llanos que in Italia comunmente llaman Tenores, en los quales se ha de advertir que queriendolos tañer como aqui estan apuntadas las quatro bozes, y la reçercada sobre ellas es el effecto principal para que las hize. Mas queriendo tañer el contrapunto sobre el baxo solo, queda el contrapunto en perfection como si para esta sola boz se hiziera. y para en caso que falte el Cimbalo se puede estudiar y tañer desta manera.«

nicht »gearbeitet« waren. Erst Viadana fand den glücklichen und erfolgreichen Mittelweg zwischen Falso bordone und zünftigem Kontrapunkt, denn erst damals wurde dem wenigstens in der Theorie unbeschränkten Selbstherrscher Gesang die schon oft geforderte Verfassung endgültig aufgezwungen.

Den für uns sehr beachtlichen Kunstwert der Ortiz'schen Stücke hat bereits Alfred Einstein erkannt.[1]) Er macht darauf aufmerksam, daß die »Tenores« des Tratado alle lied- und tanzartiges Wesen zeigen: . . . der vierte ist eine dreiteilige Galliarde, der fünfte ein Passacaglio[2]) und der letzte etwa eine Allemande.[3]) Im Anhang sei nur das erste und letzte Stück von den 9 mitgeteilt, um auch die zuweilen darin auftretende motivische Bildung zu zeigen. Die Stimmen des Cembalo stehen (wie bei Sancta Maria) als Cantus, Altus, Tenor und Bassus in taktstrichloser, ungeordneter Partitur untereinander; die Solostimme danach oder daneben.

Daß diese Spielart nicht vereinzelt vorkam, mögen zwei Proben aus Galilei's »Fronimo« belegen; hiernach verfahren die Lautenisten ähnlich.

1. (Aus der Tabulatur übertragen.)

1. Laute

2. Laute

[1]) Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba, S. 13—23.

[2]) H. Riemann betont im Anschluß hieran, »daß von einem venetianischen Ursprung der Chaconnen fürderhin keine Rede mehr sein kann« (Handbuch der Musikgeschichte, Bd. 2 Teil 1, S. 359).

[3]) Man erinnere sich an die verwandte Art bei Niedt, Handleitung zur Variation, wie man . . . aus einem schlechten General-Baß Praeludia, Ciaconen, Allemanden, Sarabanden, Menueten, Giquen und dergleichen leichtlich verfertigen könne . . . Hamburg 1706.

etc.

etc.

1. Laute

2.

2. Laute



Jedenfalls kann nun die Beantwortung unserer zweiten Frage, ob dem Organisten oder Klavierspieler vor Viadana die Kunst bekannt war, Zusatzstimmen zu improvisieren, nicht mehr zweifelhaft sein.

Die begleiteten Soli des 16. Jahrhunderts.

Immerhin bleibt nach wie vor als Ideal des Instrumentisten das Spielen von »komponierten Werken« bestehen; wie bei Galilei, noch bei Diruta[1]) und weiter im 17. Jahrhundert, so auch bei Ortiz. Und das erklärt mit die anfängliche Geringschätzung des späteren Generalbaßspiels.

Die von dem Spanier gebotenen 8 Beispiele für das Spielen von komponierten Werken sind wiederum ebenso anschaulich wie wertvoll. Hier hat der Cembalist ein in vier einzelnen mit Text versehenen Stimmen gedrucktes Madrigal (von Luca Marenzio) »O felici occhi miei« auf sein Instrument »abzusetzen« (zu übertragen), und es, wie es komponiert ist, zu spielen. Der Violasolist wählt nun irgend eine der 4 Stimmen aus und diminuiert sie. Natürlich eignen sich die Außenstimmen am besten dazu. Der Violonespieler, sagt Ortiz, kann über jedem komponierten Stücke zwei, drei oder mehr Variationen spielen[2]). Im Tratado werden vier geboten. 1. Variation: Baß; 2.: Sopran; 3.: Baß (etwas

[1]) Im Transilvano.

[2]) Neudruck S. 68: »Ha se de tomar el Madrigal, o Motete, o otra qualquier obra que se quisiere tañer, y ponerla en el Cimbalo, oome ordinariamente se suele hazer, y el que tañe el Violon puede tañer sobre cada cosa compuesta dos o tres differentias, o mas.«

schwerer als das erste Mal); 4.: eine frei hinzugefügte fünfte Stimme »zu welcher niemand genötigt wird, weil ihre Ausführung bei dem Spieler Geschicklichkeit im Tonsatz erfordert«. Auch an einer Cançion Françeza (von Sandrin) »Doulce memoire« zeigt Ortiz solche Variationen, die er gleich denen über das Madrigal und die vorhin erwähnten Tenöre Recercaden[1]) nennt. Besonders bemerkenswert ist die Angabe: falls der Sopran eines Stückes verziert wird, klingt es feiner, wenn der Cembalist den Sopran nicht mitspielt.[2]) Diese einleuchtende Vorschrift will verhindern, daß komponierte und diminuierte Stimme zu gleicher Zeit (und in gleicher Lage) erklingen. Eine ganz ähnliche Vorschrift für das Zusammenspiel gibt Vicentino.[3]) Hier haben wir also eindeutige Vorläufer für das spätere Verbot an den Generalbassisten, die zu begleitende Oberstimme einfach mitzuspielen.

Wer von dieser Spielweise (Solo-Variationen über einem Werke) Gebrauch macht, fährt Ortiz fort[4]), wisse, daß sie sich von einer anderen unterscheidet: vom Zusammenspiel mit vier oder fünf Violen (Tañer en concierto). In dieser Art, die schon Castiglione[5]) schätzt und über deren Anwendung Ganassi[6]) spricht, muß sich die Diminution streng an die komponierte Stimme halten. Hier dürfen nur die später sogenannten »wesentlichen (Spiel-)Manieren« angebracht werden, vergleichbar der bei Paumann, Buchner, Ammerbach und vielen anderen üblichen »organistischen Art«, den »Leufflein und Rißlein« der Lautenisten oder den Agréments« der Klavierspieler. Die »willkürlichen Veränderungen«, also die eigentlichen Variationen dürfen (oder müssen) weiter abschweifen, umbilden, aber nur beim Spiel über schon mehr oder weniger kunstvoll

---

[1]) Für die noch immer nicht völlig gelungene Bestimmung der Begriffe Ricercar und Fantasie sind Ortiz und Sancta Maria bisher unbeachtet geblieben. Fantasie nennen beide Meister ein frei erfundenes aber imitatorisch gehaltenes Stück; unter Recercada versteht Ortiz (Sancta Maria gibt hierzu keine Ausbeute) das Spiel oder die Variation über einer schlichten oder kunstvoll komponierten Grundlage. Demnach könnte die Fantasie gegenüber der stilistisch an eine Grundlage, an ein Thema gebundenen Recercade als frei erscheinen, trotzdem ihre Stimmen imitieren. Sie unterscheidet sich somit deutlich als echte, freie Improvisation von der Variation.

[2]) Neudruck S. 68: »La segunda manera es el suprano glosado, y en esta manera de tañer tiene mas gracia que el que tañe el cymbalo no taña el suprano«.

[3]) L'antica musica ridotta alla moderna pratica . . . Roma 1555, Lib. IV, cap. XLII, fol. 94: . . . li stromenti i quali sonaranno la compositione giusta senza diminuire, & come sarà notata. Perche con la diminituione non si potrà perder l'armonia che lo stromento farà le consonanze nei suoi termini: ma quando il sonatore diminuerà la compositione, & colui che canterà vorrà insieme diminuire la compositione, che si sonerà, & che si canterà se ambo due diminueranno in un tempo non facendo un passaggio medesimo insieme, d'accordo, non faranno buono accordo, ma quando faranno ben concertati faranno buono udire« (vgl. Kinkeldey a. a. O. S. 155).

[4]) Neudruck S. 72.

[5]) Il Cortigiano. Firenze 1528. Lib. II, 1 v. »Et non meno diletta la musica delle quattro viole da arco, la qual è soavissima et artificiosa.«

[6]) Regola Rubertina, Venetia 1542. Cap. 11.

komponierten fertigen Stücken. Geht der Solist beispielsweise vom Baß des Stückes aus, so wird er sich zwar an ihn besonders halten; er kann aber während des Spielens auf beliebige Stellen des Tenors, Alts oder Soprans übergehen und sie variieren. Der Gesamtklang des Stückes wird dadurch nicht beeinträchtigt, weil das Cembalo die Komposition vollständig mit allen (»komponierten« d. h. vom Autor wirklich aufgeschriebenen) Stimmen spielt; die Viola »begleitet und verschönt« diesen Satz[1]). (Man erinnere sich hierbei, daß noch im ausgehenden 18. Jahrhundert Stücke für Klavier und Violine als Klaviersonaten »mit Begleitung der Violine« bezeichnet werden.)

Diese Art nun, aus eigener (Gesangs-) Komposition ein instrumentalbegleitetes Solo zu machen, sehen wir auch in fast allen bisher bekannt gewordenen begleiteten Sologesängen des ganzen 16. Jahrhunderts, und überall, mit Ausnahme einiger Lautenarrangements, ist Grundsatz, die gesungene(n) Stimmme(n) zugleich auch zu spielen. Die Angabe »zu singen und (oder) zu spielen«, bedeutet daher nicht eine Teilung des Satzes in nur instrumentale und nur vocale Partien[2]), wenngleich es sich nach Ortiz' eben erwähntem, übrigens bisher fast vereinzelt gebliebenem Rat gelegentlich empfiehlt, das allzu dichte Nebeneinander von unverzierter und verzierter Oberstimme durch Weglassung der unverzierten zu vermeiden[3]). Dieses Nebeneinander wurde anscheinend nur bei gleichartigen, d. h. instrumental ausgeführten Stimmen als unbehaglich empfunden, aber wohl auch da nicht immer.

Unter den erhalten gebliebenen begleiteten Soli des 16. Jahrhunderts überwiegen die instrumental begleiteten Einzelgesänge und unter diesen wieder die Gesänge mit Lautenbegleitung. Technisch eng verwandt mit den letzteren sind die Gesänge mit Violenbegleitung. Beide Arten lassen die Ausführung durch eine einzige Person zu. Auf die ganze Gattung näher einzugehen, ist hier nicht nötig, denn solche Stücke sind zum Teil in Neudrucken bequem zugänglich,[4]) zum Teil auch mehrfach besprochen

[1]) Neudruck S. XXIV u. 72: »Mas en esta manera de tañer no es necessario yr atado siempre a una boz, porque aunque el subiecto principale ha de ser el contrabaxo, lo puede dexar y tañer sobre el tenor o contralto, o suprano come meyor le pariziere tomando cadauno lo que mas viniere a proposito. Y la razon desto es porque el Cymbalo tañe la obra perfettamente con todas sus bo zes, y lo que haze el Violon es accompañar y dar gracia a lo que el Cymbalo tañe, deleytando con el differenciado sonido de la cuerda los oyentes.«

[2]) A. Schering (die Niederländische Orgelmesse im Zeitalter des Josquin, Leipzig 1912, S. 17) sucht das Gegenteil aus dem Anfang des ersten Kapitels von Sebald Heydens »Musica, id est ars canendi« (1537) zu beweisen, wo es heißt: »Quid est Musica? Est ars certe ac modulate canendi. Idque quatenus ea ad sonos spectat. Canitur autem tribus modis: voce humana, fistulis et fidibus; Linguae vocem motu, fistulae sonum flatu, fides tinnitum pulsu aedunt.« Er kommt jedoch über eine sehr subjektive Interpretation dieser Stelle kaum hinaus.

[3]) Auch Vicentino macht auf die klanglichen Gefahren gleichzeitigen Diminuierens aufmerksam. (Vgl. S. 53 und Kinkeldey a. a. O. S. 155.)

[4]) G. Morphy, Les luthistes espagnols du XVI siècle. Leipzig 1902.
Ein vierstimmiges Madrigal von Francesco Corteccia (aus: Musiche fatte nelle nozze

worden.[1]) Außerdem verlangen sie von den Begleitern nur die Wiedergabe wirklich komponierter, also vorgeschriebener Stimmen.

Um aber einiges für unseren Zweck besonders förderndes Anschauungsmaterial vor Augen zu haben, sei eine das Wesentliche zusammenfassende Betrachtung der Viadana und den Florentinern zeitlich nahestehenden »Intermedii et concerti, fatti per la Commedia rappresentata in Firenze (1589) nelle Nozze del Serenissimo Don Ferdinando Medici, e Madama Christiana di Loreno, Gran Duchi di Toscana; Venetia: Vincenti 1591« eingeschaltet.

Cristofano Malvezzi war von Emilio de' Cavalieri, der auf Anordnung Ferdinands für den Druck zu sorgen hatte, mit der Herausgabe der Intermedienmusik betraut worden. (Vgl. die Widmung an die Großherzogin Christiana.) Er fügt der in Stimmen erschienenen Veröffentlichung (im »Nono«) nicht nur die Gesangstexte, sondern auch die Angaben über Besetzung und Ausführung der Stücke bei; u. a. bemerkt er, daß die mehrchörigen Madrigale in den Tuttistellen (nur) sechstimmig komponiert wurden, um schwierige Sprünge zu vermeiden und das Auswendiglernen zu erleichtern. Alle mitwirkenden Instrumente (auch) in den concerti grossi wären an ihrem Orte vermerkt; und einige Madrigale für eine Singstimme allein stünden hier im Nono spartiert. Wenn der Sopran manchmal die Grenze der Tonart überschreite, so geschehe dies nur zur Bequemlichkeit der Frauenstimmen und der anderen ausgezeichneten Soprane.[2])

Bei der bibliographischen Seltenheit des aufschlußreichen Werkes[3]) dürfte eine tabellarische Uebersicht nicht unerwünscht sein, zumal sie den beträchtlichen musikalischen Apparat und dessen Verwendungsart gut erkennen läßt. Auch für das spätere Opernorchester gewährt sie mancherlei willkommene Anhaltspunkte.

In allen »Konzerten« (concerto wird auch kurz die Besetzung der

dello Illustrissimo Duca di Firenze il signor Cosimo de Medici et della Illma. Consorte Sua mad. Leonora di Tolleto. Venetia: Gardano 1539), dessen Sopran gesungen und dessen vier Stimmen von dem Sänger selbst zugleich auf dem Violone gespielt werden, druckte neuerdings A. Schering wieder ab in der Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft Jg. XIII, S. 191.

[1]) Z. B.: R. G. Kiesewetter, Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges vom frühen Mittelalter bis zur Erfindung des dramatischen Stils. Leipzig 1841. — H. Riemann, Handbuch der Musikgeschichte Bd. 2, T. 1. Leipzig 1907.

[2]) Ci sono alcuni Madrigali a più cori, i quali quando cantavano tutti insieme, si composero a sei per fuggire la difficultà delle salti, e facilitare l'imparare a mente, & havere miglior armonia. — E da avvertire ancora, che alcuni Madrigali furono cantati da una voce sola: le quali opere sono in su questa Nona Parte spartite; e perche sarebbe cosa tediosa il far mentione di tutti gli Strumenti, che furono ne' concerti grossi, se ne tratterà ai suoi luoghi. — Troveranno, che gli Soprani alcuna volta passano i termini del tuono, e questo si è fatto per la commodità delle voci tanto delle donne quanto di altri esquisiti soprani . . .

[3]) Den bis jetzt einzig bekannten vollständigen Stimmendruck besitzt die K. K. Hofbibliothek in Wien. Eine mit Sorgfalt hergestellte und vollständige Spartierung befindet sich in der Münchener Königl. Hof- und Staatsbibliothek. Eitners Quellenlexikon verzeichnet diese Partitur unter falschem Namen (Infantas).

Stücke genannt)[1]) spielen drei organi di legno dolcissimi mit, zwei davon im Einklang, eines in der tieferen Oktave. Bei den virtuosen Soli dürften sie schwerlich alle drei benutzt worden sein.

Erstes Intermedium

Komponist, wo nicht anders angegeben: Cristofano Malvezzi.

Madrigal »Dalle celesti sfere«
(Komp. A. Archilei)

Notierung: Singst. im Canto; die vier Begleitstimmen in textloser Partitur in Nono.

Singst.: Canto solo (Vittoria Archilei).
Instr.: Leuto grosso (Vittoria Archilei), 2 Chitarroni (A. Archilei, A. Naldi).

Madrigal »Noi, che cantando«

Notierung: 8 St. mit Text in den einzelnen Heften.

Singst.: (Sirenen): Chor 1 (Vier): S. A. T. B.; Chor 2 (Vier): S. A. T. B.
Instr.: Chor 1: Lira, Arpa, Leuto grosso, sotto Basso di Viola; Chor 2: Lira, Arpa, Chitarrone, Basso di Viola.

Sinfonie

6 stimmig ohne Text notiert in den einzelnen Heften.

Die vorigen Instrumente nebst: 6 Leuti (3 grossi, 3 piccoli), Salterio, Basso di Viola con 3 tenori, 4 Tromboni, Cornetto, Traversa, Cetera, Mandola, Sopranino di Viola (Alessandro Striggio).

Madrigaletto »Dolcissime Sirene«

Notierung: 6 Stimmen mit [!] Text in den einzelnen Heften.

Singst.: Canto solo (»un putto di ottima voce«).
Instr.: (6) »verschiedene Saiteninstrumente«.

Die anschließenden (zwei) Verse: »Non mai tanto splendore« Notierung: wie vorher.

Singst.: 2 S., 1 A., 2 T., 1 B. (Sirenen).
Instr.: »Verschiedene Saiteninstrumente«.

Dialog »A voi reali amanti«

Notierung: 15 St. mit Text in den einzelnen Heften.

Singst.: Chor 1: S. A. 2 T. B. Chor 2: S. A. 2 T. B. Chor 3: S. A. 2 T. B.
Instr.: Alle.

[1]) »In tutti gli concerti.« — An anderen Stellen heißt es: »Era formato il concerto di quest' altro Madrigale . . .« oder »il concerto della Sinfonia . . .« Es folgt dann stets die Besetzungsangabe.

Madrigal »Coppia gentil«

Notierung: 6 St. mit Text in den einzelnen Heften.	Singst.: } Instr.: } Dieselben, alle Partien (2 S. A. 2 T. B.) verhältnismäßig verdoppelt.

Zweites Intermedium

Komponist: Luca Marenzio

Sinfonie

Notierung: 5 St. ohne Text in den einzelnen Heften.	Instr.: 2 Arpe, 2 Lire, Basso di viola, 2 Leuti, Violino, Viola bastarda, Chitarrone.

Madrigal »Belle nefe natura«

Notierung: 3 St. mit Text in den einzelnen Heften.	Singst.: 3 S. (due giovine e un putto). Instr.: Arpa, 2 Lire.

Madrigal »Chi dal delfino aita«

Notierung: 6 St. mit Text in den einzelnen Heften.	Singst.: S. Ms. A. 2 T. B. Instr.: Leuto grosso, Chitarrone, Basso di viola.

(Madrigal) »Se nelle voci nostre«

Notierung: 12 St. mit Text in den einzelnen Heften.	Singst.: } Instr.: } Dieselben. (gli medesimi Strumenti e voci da l' uno e l' altro Coro.) Chor 1: S. Ms. A. T. Bar. B. Chor 2: S. Ms. A. 2 T. B.

Dialog »O figlie di Piero«

Notierung: 18 St. mit Text in den einzelnen Heften.	Singst.: } Instr.: } Alle. Chor 1: S. Ms. A. T. Bar. B. Chor 2: S. Ms. A. T. Bar. B. Chor 3: S. Ms. A. 2 T. B.

Drittes Intermedium

Komponist: Luca Marenzio

Concerto »Qui di carne si sfama«

Notierung: 12 St. mit Text in den einzelnen Heften.	Singst.: (Chor 1:) 2 S. A. 2 T. B. (Chor 2:) 2 S. Ms. A. T. B. Instr.: Arpa, 2 Lire, 2 Bassi di viola, 4 Leuti, Basso di Trombone, Cornetto, Violino.

»Hier fehlt eine Sinfonie.«

Madrigal »O valoroso Dio«

Notierung: 4 St. mit Text in den einzelnen Heften.	Singst.: 3 S. B. Instr.: Arpa, Lira.

(Madrigal) »O mille volte«

Notierung: 8 St. mit Text in den einzelnen Heften.

Singst.: Chor 1: S. A. T. B.
Chor 2: S. A. T. B.
Instr.: ? (l' ordine medesimo dell' antecedente.)

Viertes Intermedium

Komponist, wo nicht anders vermerkt: Cristofano Malvezzi.

»Hier fehlt ein Gesang.«

Sinfonie

Notierung: 6 St. ohne Text in den einzelnen Heften.

Instr.: Arpa (Giulio Caccini), Chitarrone, 2 Leuti grossi, 2 Leuti piccoli, 2 Lire, 1 Salterio, Violina (A. Striggio), Traversa, Basso di Viola bastarda (Duritio Isorelli).

Madrigal »Hor che le due Grand' alme insieme«

Notierung: 6 St. mit Text in den einzelnen Heften.

Singst.: 2 S. A. 2 T. B.
Instr.: wie vorher.

Madrigal »Miseri habitator del cieco Averno«

Komp. Giovanni de' Bardi

Notierung: 5 St. mit Text in den einzeluen Heften.

Singst.: Ms. 2 T. Bar. B.
Instr.: 4 Tromboni, 4 Viole, 1 Lira.

Fünftes Intermedium

Komponist, wo nicht anders vermerkt: Cristofano Malvezzi.

Madrigal »Io che l'onde raffreno«

Notierung: 5 St. (S. A. 2 T. B.) mit Text in den einzelnen Heften.

Singst.: Canto solo (Vittoria Archilei).
Instr.: Leuto, Chitarrone, Arciviolata Lira (A. Striggio).

Madrigal »E noi con queste bella«

Notierung: 5 St. mit Text in den einzelnen Heften.

Singst.: 3 S. 1 T. 1 B. (Dabei Paolo Basso).
Instr.: Leuto, Chitarrone, Arciviolata Lira (A. Striggio), Basso di Viola, Tenore di Viola, 2 Leuti, 1 (Leuto) piccolo (Giovanni Francesco di Roma), Arpa (Giulio Cini).

(Madrigal) »Godi coppia reale«

Notierung: 5 St. (S. A. 2 T. B.) mit [!] Text in den einzelnen Heften.

Singst.: Canto solo (Vittoria Archilei).
Instr.: (wie früher: Leuto, Chitarrone, Arciviolata Lira?)

Madrigal »Che vede uscir da voi«

Notierung: 5 St. mit Text in den einzelnen Heften.

Singst.: 3 S. 1 T. 1 B.
Instr.: »il medesimo concerto« (wie bei »E noi con questa bella«?)

Terzett »E discacciar dal mondo«

Notierung: 3 St. mit Text in den einzelnen Heften.

(nur?) Singst.: S. (Vittoria Archilei), S. (Margherita [Caccini?] Schülerin der beiden Archilei »loro allieva«), B. (Antonio Archilei).

Madrigal »Onde farà ritorno«

Notierung: 5 St. mit Text in den einzelnen Heften.

Singst.: 3 S. 1 T. 1 B.
Instr.: »il medesimo concerto (di cinque voci e) di cinque strumenti di sopra. (Basso di Viola, Tenore di Viola, 2 Leuti, Arpa?)

Sinfonie

Notierung: 6 St. ohne Text in den einzelnen Heften.

Instr.: Organo di pivette (Alberigo Malvezzi), 2 Liuti (Giovanni Lapi e Giovanni del Minugiaio), Basso di Viola, Chitarrone, Violino (Giovanni Battista Iacomelli detto il Violino).

Echo »Dunque fra torbide onde«

Notierung: 3 St. (Gesang) mit Text in den einzelnen Heften. 4 St. (Begleitung) textlose Partitur im Nono.

Comp.: Iacopo Peri (detto il Zazzerino).

Singst.: 3 T. (die Hauptstimme I. Peri).
Instr.: Chitarrone.

Madrigal »Lieti solcando il Mare«

Notierung: 7 St. mit Text in den einzelnen Heften.

Singst.: 2. S. A. 2 T. 2 B.
Instr.: (wie bei »E noi con questa bella«? . . . »sette voci accompagnate da detti strumenti.«)

Sechstes Intermedium

Komponist, wo nicht anders vermerkt: Cristofano Malvezzi.

Madrigal »Dal vago e bel sereno«

Notierung: 6 St. mit Text in den einzelnen Heften.

Singst.: 2 S. A. 2 T. B.
Instr.: 2 Chitarroni, 2 Lire, 4 Leuti, Basso di Viola, Violino.

»Dieses Madrigal wird (erst) mit den Instrumenten allein ohne Singstimmen gemacht . . . darauf wird es mit verdoppelten Singstimmen wiederholt.«

Madrigal ›O qual risplende‹

Notierung: 6 St. mit Text in den einzelnen Heften.

24 [!] Singst.: 2 S. A. 2 T. B.
Instr.: 4 Leuti, 4 Viole, 2 Bassi, 4 Tromboni, 2 Cornetti, Cetera, Salterio, Mandola, Arciviolata Lira, Violino.

Madrigal ›Godi turba mortal‹

Notierung: 1 St. mit Text, 4 St. (Begleitung) textlose Partitur im Nono.

Komp.: Emilio de'Cavalieri.

Singst.: Canto (Honofrio Gualfreducci).
Instr.: Chitarrone.

Madrigal ›O fortunato giorno‹

Notierung: 30 St. mit Text in den einzelnen Heften.

Singst.: Instr.: 60 (. . . a sette chori si fece con gli primi sopranominati strumenti e tutti gli altri e le voci furono al numero di sessanta . . .)
Chor 1: S. A. 2 T. B.
Chor 2: 3 S. 1 T. 1 B.
Chor 3: S. A. T.
Chor 4: A. T. Bar.
Chor 5: S. A. T. B.
Chor 6: A. 2 T. B.
Chor 7: 2 S. A. 2 T. B.

u. a. sangen im Chor: Tomaso Benigni, Ceseri di Misseri, Placido Marcelli und der Tenor Giulio Cima.

Dieselbe große Besetzung hatte das nun folgende Schlußballet, erfunden und komponiert von Emilio de' Cavalieri; die »der Musik untergelegten Worte« dichtete Laura Lucchesini de Guidiccioni.[1]) Wirkungsvolle Abwechslung herrscht in der Stimmenzahl und -gruppierung dieses melodisch anmutigen Tanzpoems. Die dabei wichtigen Terzette sangen und tanzten Vittoria Archilei, Lucia Caccini und Margherita (Caccini?); alle drei spielten auch dazu, und zwar die Archilei eine Chitarrina alla Spagnola, Lucia Caccini eine Chitarrina alla Napolettana, Margherita ein Cembalino adornato di sonagli d'argento.

Dieser vollständig durchkomponierte Ballo macht im Gegensatz zur gesungenen Tanzsuite fast den Eindruck des späteren [rein instrumentalen] Concerto grosso: die Merkmale des mit dem solistischen Concertino (den eben erwähnten Terzetten) rasch wechselnden Tutti sind jedenfalls

[1]) La Musica di questo ballo, & il ballo stesso fù del Sig. Emilio de' Cavalieri e le Parole furno fatte doppo l'aria del ballo, dalla Sig. Laura Lucchesini de Guidiccioni, gentildonna principalissima della Città di Lucca . . .

vorhanden. Andererseits ist der Zyklus auch für die Vorgeschichte der Cantate und des französischen Ballets einer Beachtung wert.

Für unseren Zweck kommen nur die begleiteten einstimmigen Sologesänge mit in Betracht. Es sind die folgenden:

Im Intermedium 1: Ant. Archilei: »Dalle celesti sfere« (Sopran mit Begleitung einer großen Laute und zweier Chitarronen.)[1]
C. Malvezzi: »Dolcissime Sirene«
Im Intermedium 5: C. Malvezzi: »Io che l' onde raffreno«
C. Malvezzi: »Godi coppia reale«
I. Peri: »Dunque fra torbide onde« (Tenor mit Begleitung einer Chitarrone).
Im Intermedium 6: E. de' Cavalieri: »Godi turba mortal« (Sopran mit Begleitung einer Chitarrone).

Die sechs Soli — im Notenanhang zugleich mit den Sinfonien vollständig mitgeteilt — scheiden sich deutlich in zwei Gruppen: in nichtvirtuose mit großem Begleitapparat nebst Textunterlage bei allen Stimmen, und in virtuose mit kleinem und kleinsten Begleitapparat bei textlosen Begleitstimmen. Es muß dabei auffallen, daß die Komponisten der zweiten Gruppe, Cavalieri, Peri und wohl auch Antonio Archilei der Florentiner Camerata angehören. Von der eigentlichen Nuove musiche ist aber trotz der Mitwirkung des Caccini, Naldi und Striggio noch nicht viel zu spüren. Die Stücke fügen sich im allgemeinen zwanglos dem Bilde ein, wie es sich in den verschiedenenartigen Intavolierungen besonders des Simone Verovio (Diletto spirituale 1586) bietet, ebenso in den klavierbegleiteten Madrigalen Luzzasco Luzzaschis (1601) (vgl. die Beispiele bei Kinkeldey), und wohl auch in Philip Rosseters Ayres (1601), bei denen wir (s. die im Anhang mitgeteilten Proben) Singstimme und Baß in Noten, die Begleitung dagegen in Lautentabulatur aufgezeichnet sehen. Im Solistisch-Virtuosen und in der Art der Begleitung ist noch immer das von Diego Ortiz gelehrte System herrschend. Somit stellt sich der Stil der ganzen Intermedienmusik einschließlich ihrer rein instrumentalen Sätze, auch der bei Verovio und Luzzaschi als keineswegs neu heraus;[2] es bleibt durchaus bei der üblichen, gelegentlichen, mehr oder weniger virtuosen Diminution einzelner Stimmen oder Stimmabschnitte eines vollständig fertig komponierten Satzes, welcher als res facta, cosa compuesta, in seinem Gefüge unter allen Umständen zu erhalten ist.

---

[1]) Abgedruckt bei Kiesewetter a. a. O. und (mit zusammengezogener Begleitung) bei Kinkeldey a. a. O. S. 306.

[2]) Vgl. auch A. W. Ambros, Geschichte der Musik. Bd. 4, 3. Aufl. erweitert von Hugo Leichtentritt. Leipzig 1909, S. 778.

Einzig in dem mitgeteilten Doppelecho des Peri tritt das Solo etwas selbstherrlicher auf, insofern es die Begleitstimmen hier und da in der Bewegung hemmt. Im allgemeinen stehen die Intermedienmadrigale und die bei Verovio und Luzzaschi der Kompositionsart des Viadana sehr nahe.[1]) Ist doch des letzteren basso eine selbständige, wirklich komponierte, bewegte Stimme! Und dieser Stil, dessen musikalische Lebenskraft wir deutlich auch in Caccinis Nuove Musiche verspüren, ist — das sei hier nur gestreift — durch den ganz anders gearteten stile recitativo niemals verdrängt worden; wir nehmen ihn wahr (bis zu einem gewissen Grade) in der Instrumentalsuite, in der Motette (z. B. bei Schütz), im (begleiteten) Liede, hier besonders deutlich auch bei Heinrich Albert, und sehen ihn schließlich aufgehen im eigentlichen Kammermusikstile, als dessen Hauptwurzel er unschwer bestimmt werden kann.

So wichtig nun die Intermedien-Solostücke für die Vorgeschichte des Musikdramas erscheinen: zum eigentlichen Continuo(Rezitativ-)stil gehören sie nicht, obwohl auch sie mit zu ihm hinführen mußten. — Im übrigen zeigt sich, wie auch schon bei Ortitz und noch früher zu Castigliones Zeit, daß der Solovortrag einer entsprechend ausgestalteten Stimme [2]) umso leichter und freier, und damit schöner wird, je weniger Mitwirkende nötig sind. Der beste Begleiter ist hier häufig der Solist selbst. Jedenfalls muß die Begleitung zurücktreten und muß auch, um nicht hinderlich zu werden oder durch allzu große Künstlichkeit das Interesse auf sich zu ziehen, einfach sein.

Dieses Bedürfnis nach Scheidung von Hauptsächlichem und Untergeordnetem führte wohl dazu, eine Kompositionsweise auch satztechnisch anzuerkennen, die die Gleichberechtigung aller Stimmen eines musikalisch schönen Satzes unter bestimmten Gesichtspunkten aufhob, ohne aber der Hauptstimme, der Melodie, die ständig stützende und den Ausdruck steigernde Harmonie, die Begleitung, zu nehmen. Schon Sancta Maria [3]) erklärte, daß die Mittelstimmen vier- oder mehrstimmiger Akkorde nur zur Begleitung von Baß- und Oberstimmen dienen und daß nur von diesen beiden die Konsonanz oder Dissonanz bestimmt wird. Da sehen wir deutlich den Unterschied zwischen Haupt- und Nebenstimmen und es ist auch klar, daß Gang und Lage der letzteren von den Hauptstimmen abhängig und auf wenige Möglichkeiten beschränkt bleibt. Diese Mög-

---

[1]) Viadana sagt überdies im Vorwort der hundert kirchlichen Konzerte, er habe von der Beigabe einer Intavolatur abgesehen. Vielleicht zielt er mit auf Luzzaschi, wenn er davon spricht, daß Nachahmungen seiner (römischen) Versuche in der neuen Art bereits von anderen gedruckt erschienen seien. Er hatte ja ebenfalls nicht nur einstimmige Gesänge.

[2]) Il Cortigiano: ... ma sopra tutto parmi gratissimo il cantare alla viola per recitare: il che tanto di venustà, et efficacia aggiunge alle parole, che è gran maraviglia.

[3]) Vgl. S. 32 u. 45.

lichkeiten werden dem Kundigen bald geläufig und selbstverständlich, sodaß er die Mittelstimmen findet, auch wenn sie nicht aufgeschrieben sind.[1])

Zu welcher Zeit man begonnen haben mag, sich beim Begleiten nur nach dem Basse zu richten, bleibt fraglich. Für unsere Untersuchung dürfte der Nachweis des harmonischen extempore-Spiels bei Ortiz vorerst genügen, nur müssen wir uns dabei klar sein, daß dort nicht allein der Klavierist über dem Basse improvisiert, sondern auch der Violasolist. Diese Solostimme ist mehr ein aufgeschriebener contrappunto alla mente als eine zugleich mit dem Basse wirklich »komponierte« Stimme.

Der contrappunto alla mente

besonders von zwei Stimmen war bekanntlich auch ein vielgeübtes und langgebrauchtes Unterrichtsmittel und es ist anzunehmen, daß gerade er manchen unsicheren Generalbaßspieler aus der Not gerettet haben wird. Vorsichtig angebracht hat aber dieser der Diminution nahe verwandte Scheinkontrapunkt auch im vielstimmigen Satze seine Stätte gefunden. Man denke nur an so manchen Kanon oder an die vielchörigen Werke des 16. und 17. Jahrhunderts. Wurde er theoretisch wohl nie sehr hoch eingeschätzt, so darf er doch nicht übersehen werden. Für die Bestrebungen der Florentiner Camerata war er mit seiner Dissonanzenarmut freilich nichts.

Zarlino schilt die Dummköpfe, die es nicht verstehen, eine dritte Stimme als ordentlichen Kontrapunkt zu zwei schon vorhandenen zu improvisieren, wohl aber wunder was zu tun glauben, wenn sie zu zwölf Stimmen eine dreizehnte hinzufügen, indem sie lediglich, ohne eine der Stimmen vor Augen zu haben, einen Kontrapunkt über dem Basse machen, der weiter nichts ist als die Terz oder Dezime zu diesem.[2])

---

[1]) Ob hier ein lückenloser Zusammenhang mit der alten deutschen Orgeltabulaturanordnung des Basses gleich unter dem Diskant zu finden wäre, kann ich noch nicht sagen.

[2]) Le Istutioni harmoniche (1558) 1562, III, cap. 64: Quel che si dè osservare, quando si volesse, fare una terza parte alla sproveduta sopra due altre proposte. S. 258: . . . onde io, per non lassare alcuna cosa indietro, che sia utile, et di qualche honore in questa Arte, hò deliberato, oltra l' haver mostrato il modo, che si hà da tenere nel comporre a Tre voci diverse sorti di Contrapunti; di mostrare il modo, che si havrà da tenere, volendo si essercitare nel cantare cotal parte in cotal maniera. Et questa impresa hò pigliato volontieri; conciosia che alle volte hò udito alcuni, non dirò sciocchi; ma presuntuosi a fatto, et arroganti che per dare ad intendere, che sono in ciò molto valorosi, et sufficienti; si pongono a volere etiandio passare più oltra: imperoche non solamente si contentano di voler fare una Terza parte sopra cotali cantilene; ma dipiù, sopra qualunque altra cantilena se fusse bene a Dodici voci, vogliono aggiungere una Terzadecima parte. La qual parte fanno, facendo solamente contrapunto sopra il Basso, senza vedere alcuna delle altre parti; et spesso si vagliono di una lor Regola, la quale hanno per un bel secreto, di porre la parte che aggiungono lontana dal Basso per una Terza, overamente per una Decima; et per tal modo danno ad intendere alli sciocchi, come sono loro, et che non in-

In der Kirchenmusik scheinen die Contrappunti alla mente, die sich am sichersten ganz wie in den früher erwähnten Recercaden des Ortiz, auf den Baß stützen, d. h. über einem cantus firmus improvisiert werden, besonders beim Introitus zur Messe beliebt gewesen zu sein. So veröffentlicht z. B. 1574 Ippolito Chamaterò di Negri, Domkapellmeister in Udine »Li Introiti fondati sopra il canto fermo del basso, con li versetti et Gloria patri, con le risposte de contraponti, secondo l'ordine del Messal novo, per tutte le feste maggiori ed altre feste nell' anno a 4, a 5, ed a 6 voci." Im Vorwort an seine geistlichen Oberen sagt (1573) der Komponist, daß man die Introitusmusik nicht ungern gehört und an seinen Chorschülern Freude gehabt habe, wenn sie beim Kontrapunktimprovisieren einer dem anderen es zuvortaten.[1]) Er überreiche hiermit ein Werk, wie es in dieser Weise vielleicht noch nicht erschienen wäre, da es über Baß-Cantus firmi, zum Teil auch über Soprane geschrieben sei.[2]) Zwei Proben mögen die Art der Stücke veranschaulichen (siehe die Notenbeispiele im Anhang.)

Daß es sich hier weder um eine vereinzelte Spezialität noch um eine vorübergehende Erscheinung handeln kann, ist im wesentlichen bekannt und scheint uns noch durch eine spätere Aeußerung Adriano Banchieri's bestätigt zu werden. In der »Cartella musicale«, seiner wohl wertvollsten Lehrschriftensammlung[3]) preist er die Kontrapunkte über cantus firmi in den Introitus des Costanzo Porta, Giovanni Maria Asola und die über den Vesper-Antifonen des Diruta und Lambardo, wie diejenigen, welche seine Zeitgenossen nach dem Muster Viadanas komponiert hätten. Sie alle seien so musikalisch gut und richtig geschrieben, daß man sie eigentlich strenge Kontrapunkte (contrapunti osservati) nennen müßte, nicht improvisierte, welche gewöhnlich nicht jenen Eindruck machen. Diese so gut klingenden Kontrapunkte könne man aber unter gewissen Bedingungen unschwer improvisieren. Zu Rom, in der Capella di N(ostro) S(ignore), in S(anta) Casa di Loreto und in anderen ungeheuer großen Kapellen wüßte beim Singen des contrappunto alla mente über

---

tendeno più oltra, che fanno miracoli. Ma quanto ciò sia ben fatto, lassarò guidicare a ciascuno, che hà qualche giuditio: essendo che, quando queste lor parti aggiunte si vedessero scritte nel modo, che le cantano; oltra che da i periti dalla Musica si odeno le cose, che fanno contra l' Arte; se bene non sono in scrittura; si scoprirebbero mille errori, che fanno contra le Regole communi, et si vederebbero esser piene di infinite dissonanze . . .

[1]) . . . . et so, che V. S. Illustri et Reverende quando era al servitio del suo honorato Domo, non poco si delettavano della Musica dell' introiti, et che gioivano à Veder li miei scholari in choro nel far contraponti all' improvisi l'un l'altro avanciarsi.

[2]) . . . . questa mia opera dell' introiti gli dedico, et dono: opera forse non mai più con tal ordine veduta, essendo ella fatta sopra li canti fermi del Basso, et alcuni delli soprani, con li suoi versetti secondo l'officio novo, et con li sicut erat in canto figurato . . .

[3]) Terza impressione. Venetia 1614, S. 230.

dem Basse niemand, was der Kollege zu singen hat, und doch erzielten alle zusammen durch Kenntnis bestimmter Vorschriften einen sehr schönen Klang. Die Hauptregel dabei sei — und sängen auch sozusagen hundert verschiedene Stimmen — das Konsonieren der Einzelnen mit dem Basse; das gelegentliche Dissonieren und Zusammenprallen der improvisierten Stimmen untereinander mache aber die eigene Wirkung des contrappunto alla mente aus. Wie man nun ein solches scheinbar kompliziertes Stück leicht aufschreiben kann, zeigt Banchieri durch die folgenden zehn »osservazioni«:

1. Man bringe den Baß-cantus firmus, in den üblichen Chorton transponiert, aufs Notenpapier und zwar in Semibreven, die in breitem Takt gesungen werden müssen.
2. Ueber solchem cantus firmus wäre nun eine einzelne Sopranstimme zu suchen, die absteigende Folgen von Minimen, Semiminimen, Ruhepunkten und beliebig vielen ›crome‹ macht. Dieser Sopran werde besonders abgeschrieben.
3. Ähnlich komponiert man über demselben cantus firmus einen Tenor, der aufsteigende Folgen in der Notenart des Soprans macht; auch dieser Tenor wird abgeschrieben.
4. Es bleibt der Kontraalt, der Synkopen, d. h. Semibreven gegen den Takt in Terzen oder Quinten oder ab- und aufspringende Minimen machen kann. Auch diese Stimme schreibe man ab.
5. Wünscht man noch weitere Stimmen über dem Basse, so komponiere man einen zu dem früheren gegensätzlichen Sopran, und ähnlich dann Tenor und Alt, indem man die Stimmen und Kontrapunkte verdreifacht und vervierfacht, also alle gleichsam im Duo.
6. Man meide schroffe Härten, Ligaturen (Vorhalte), Sexten und Kadenzen, aber man singe dreist und sicher drauf los, schrittweise oder in Terz-, Quint- und Oktavsprüngen.
7. Wenn man einen Sopran in parallelen Dezimen zum Basse singt, wird es meistens gut sein.[1])
8. Am Schluß beachte man zwei Takte hindurch, daß die Stimmen auf Terz, Quint, Einklang und Oktave ganz vollkommene Vollstimmigkeit und schönen Zusammenklang (armonia) ergeben.
9. Bei der Menge Stimmen füge man den Bässen entsprechende Posaunen oder Streichbässe hinzu; alles das ist gut.
10. Endlich kann man eine Abschrift des Baß-cantus firmus dem Organisten geben, welcher mit entsprechenden Füllstimmen auf

[1]) Vgl. hierzu Zarlino's Äußerung S. 63.

der Orgel den Klangreiz verdoppeln wird. Und wer einen ähnlichen Introitus macht, würde ohne weiteres eine wunderschöne Einleitung und ein Anziehungsmittel für die Zuhörer zustande bringen . . . [1])

Die hier dem Organisten zugewiesene Betätigung gibt einen deutlichen Fingerzeig für das allmähliche Entstehen des eigentlichen, nicht komponierten, sondern exzerpierten Orgelbasses. Der Organist kann mit einstimmen, muß es aber nicht und das ist der charakteristische Unterschied des (nicht obligaten) basso pro organo vom obligaten basso continuo des Viadana, welcher den Wert der bequemen Orgelpraxis erkannte und sie aus einer bloßen Spielfertigkeit zur wirklichen Kompositionstechnik umbildete.

Der bassus pro organo.

Wir sahen bereits, daß die Tasteninstrumentisten sehr wohl verstanden, Zusatzstimmen aus dem Stegreif zu erfinden. Was schon Buchner als »Fundament« der Organistenkunst lehrte (die »ratio quemvis cantum planum redigendi in iustas duarum trium pluriumve vocum symphonias«), was Ortiz und Sancta Maria als frei zu erfindende »consonancias« vom Cembalisten forderten, ist schließlich auch ein contrappunto alla mente. Daher kann das Vorkommen von Orgelbässen vor Viadana, welches Kinkeldey zum ersten Male in übersichtlicher Weise dargeboten hat, nicht mehr überraschen. Daß diese bassi pro organo an sich und in der Art der Niederschrift bei ihrem Erscheinen als etwas Neues angesehen wurden, konnte ebenfalls Kinkeldey auf Grund von Verleger- und Herausgeberäußerungen beweisen. Wie sich aber Viadana's Continuo und die bezifferten Bässe des Stile nuovo hierzu verhalten, ist ungeklärt geblieben. Deshalb muß hiervon noch gesprochen werden.

Die ersten bisher bekannten Orgelbässe sind — nach Kinkeldey anscheinend vom Jahr 1594 ab — aus achtstimmigen Werken ausgezogen, also aus Kompositionen, deren Stimmenzahl das buchstäbliche Mitspielen für den Organisten sehr erschwert oder unmöglich macht. Daher haben wir die Wurzel des (nicht obligaten) Orgelbasses in der Vielstimmigkeit zu suchen, und zwar in der wirklichen, nicht durch nur wechselnde Chorgruppen erzeugten. In den ältesten Orgelbässen stehen ja auch die vierstimmigen, also meist bequem spielbaren Sätze vollständig spartiert! Je mehr Stimmen zusammenklingen, desto stärker muß ihre Bewegung

[1]) Den Wortlaut dieser »osservazioni« siehe im Anhang.

A. Striggio, Ecce beatam lucem (40 v.)

Proben aus den Stimmen

(Verkleinert)

Ratsschulbibliothek Zwickau i. S.

sein, wenn die Vielheit musikalisch erkennbar werden soll. Eine Häufung von Singstimmen bedarf nicht selten der instrumentalen Stütze, zumal bei Inanspruchnahme der ganzen Stimmumfänge bis an die äußersten Grenzen. Als leistungsfähigste Stütze kam aber von jeher der Organist in Betracht, und der spielte mit, was er greifen konnte. Da nun die außerordentliche Mühe der Intavolierung oder Spartierung eines vielstimmigen Werkes für das schließliche Mitspielen so wenig lohnte, mußte man wohl von selbst auf die bekannte und geübte Technik des Improvisierens über einer gegebenen Stimme, auf den contrappunto alla mente verfallen. Daß als wichtigste Stimme bei dieser Art des Musizierens der Baß gewählt wird, ist auch für die damalige Zeit, wie wir gesehen haben, durchaus natürlich und für eine stützende ›Begleitung‹ selbstverständlich.

Ein glücklicher Fund läßt uns jetzt das Vorkommen des exzerpierten Orgelbasses noch über Kinkeldeys Angaben hinaus zurückdatieren. In der an italienischer Musik verhältnismäßig reichen Ratsschulbibliothek zu Zwickau i. S. befindet sich ein vierzigstimmiges Stück ›Ecce beatam lucem‹ von Alessandro Striggio. In vier verschieden starke Chöre eingeteilt (Chor 1: 8, Chor 2: 10, Chor 3: 16, Chor 4: 6 Stimmen), tritt oft eine beabsichtigte wirkliche Vierzigstimmigkeit ein, wie die von mir vorgenommene Spartierung zeigt. Allen vierzig handschriftlich vorhandenen Stimmen[1]) ist Text unterlegt; irgendwelche Instrumentalangaben fehlen. Zu diesen vierzig Stimmen gehört nun auch, als Nummer 41, ein instrumentaler Begleit-Orgelbaß mit Text, welcher die nach dem Katalog ›unklare‹, für uns jedoch außerordentlich wertvolle Überschrift trägt: ›Bassone canato dalla parte più basce del. 40 Per / -sona nimerro delcircalo con un bronbone No. 41./per sostentamento della armonia persona/riscon Orgono Liulo & cimboli ouiole.‹ Das kann natürlich nur heißen: ›Bassone cavato dalla parte più basse del 40, per sonar in mezzo del circolo con un trombone (No. 41 ist die Stimmblattzahl) per sostentamento della armonia per sonarsi con Organo, Liuto & cimbali o viole‹ zu deutsch: Baß (tiefer Baß, Hauptbaß), ausgezogen aus den tiefsten Stimmen der vierzig, in der Mitte des Kreises (der Mitwirkenden) zu spielen mit einer Posaune, zur Aufrechterhaltung der Harmonie (des Zusammenklangs) zu spielen mit Orgel, Laute und Cembali oder Violen. Das Chronogramm am Schlusse: ›Anno o DeVs aVXILIVM fer qVoqVe ferre potes‹ ergibt 1587 als Jahreszahl! Anfang und Ende dieser Stimme sowie Teile zweier anderen aus dem ersten und dritten Chore folgen hier in photographischer Nachbildung auf besonderen Tafeln.

So sehen wir schon 1587 nicht nur den charakteristischen, auch in

[1]) Das Wasserzeichen des Papiers ist sächsisch.

»Takte« abgeteilten Begleitbaß und die Art seiner Gewinnung, sondern auch seine Besetzung mit Orgel, Cembalo und Laute nebst Baßgeige und Posaune. Über diesem Basse geeignete Harmonien zu improvisieren, dürfte den damals an ganz anderen Dingen geübten Organisten, Klavieristen und Lautenspielern nicht schwer gefallen sein.[1]) Wir können nun wohl mit einiger Sicherheit annehmen, daß die hier beurkundete Praxis auch in den oben beschriebenen unter Mitwirkung Striggio's aufgeführten Intermedii et Concerti 1591 (1589) angewandt wurde. Die Stellung der Grundbassisten »in der Mitte« ist übrigens für fast dieselbe Zeit noch anderweitig bezeugt. Kinkeldey (S. 175 f.) macht auf eine von P. Canal im Auszug neu gedruckte Beschreibung von Festlichkeiten aufmerksam, welche 1589 bei Ankunft der Gemahlin Ferdinands von Medici in Pisa stattfand. Dabei erklangen einige von Bientina (M. Antonio Buonavita da Pisa) komponierte Achtzeiler; der zweite (zu 10 Stimmen) wurde von 52 Sängern, 6 Posaunen und 4 Cornetten ausgeführt; in ihrer Mitte spielte der Komponist selbst die Orgel.[2]) (In diesem Zusammenhange wäre auch an die Stellung der Diskantisten zur Führung des Gemeindegesanges zu erinnern.)

Der »Bassone« Striggio's trägt keinerlei Bezifferung oder sonstige Akkordzeichen. Das ist im Hinblick auf den damaligen Stand der Harmonieverbindungslehre nichts Auffallendes. Ortiz spricht »von wohlgeordneten Konsonanzen«, die der Begleiter über einem (Baß-)cantus firmus spielen soll und ermahnt die Spieler aufeinander zu hören. Sancta Maria lehrt, wie man die praktisch überhaupt vorkommenden drei Dissonanzen und vier Konsonanzen miteinander verbindet, wie dabei nur die Außenstimmen der Akkorde wichtig, die Mittelstimmen dagegen nur als Ausfüllung und Begleitung anzusehen sind. Zarlino erläuterte an seiner oben mitgeteilten Tabelle die mögliche Akkordbildung. Alle drei handeln vom Spiel. (Zarlino nicht so ausschließlich wie die beiden anderen.) Sofern sich nun der zu begleitende Tonsatz im üblichen Stil, in der gewohnten Tonalität hielt, brauchten die Begleiter kaum im Dunklen zu tappen. Noch im 17. Jahrhundert wird ihnen ja das genaue Hinhören immer wieder empfohlen. Trotzdem wird und muß das erwiesenermaßen nicht einheitliche Verfahren in der Accidentienfrage vollkommene ex-tempore Sicherheit ausgeschlossen haben. Diese Unsicherheit besteht natürlich je nach dem Kompositionsstil in wechselndem Grade. In dem vierzigstimmigen Striggio dürfte sie gleich Null sein.

---

[1]) Man kann auch hier dessen gedenken, was die Organisten nach Buchners Lehre »fundamentum« nennen.

[2]) . . . La seconda fu a dieci voci cantata da cinquanta due persone con sei tromboni, quattro cornetti ed un organo nel mezzo del conserto, sonato da lui (Buonavita).

Bedeutung von ♯ und ♭; Viadana's basso continuo.

Mit der Drucklegung pflegt eine besondere Sorgfalt für das notwendige Beiwerk des Notentextes einherzugehen und so sehen wir in der Tat dem bis jetzt frühesten gedruckten Orgelbasse (zu den Motetti a otto voci von Giovanni Croce 1594)[1] ♯ und ♭ beigefügt. Ziffern fehlen, wie das vor 1600 die Regel ist. Auch Viadana's Konzerte (1602) haben bekanntlich nur ♯ und ♭ ohne jede Bezifferung. Bei näherem Zusehen ergibt sich nun, daß die nicht der Florentiner Camerata und ihren Nuove Musiche angehörigen Werke wohl ♯ und ♭, aber keineswegs Zahlen als Hilfsbezeichnung für den Basso continuo verwenden. Die Bedeutung dieses Umstands ist bisher nicht erkannt worden; selbst Kinkeldey[2]) nennt ♯ und ♭ auch in den frühesten Bassi continui ohne weiteres Bezifferung. Tatsächlich sind sie es ihrer Herkunft und ihrem Zwecke nach anfangs nicht, zum mindesten sehr bedingungsweise. Gewiß darf man sie mit als erstes Stadium einer neuen Akkordschrift ansehen, aber an sich sind sie zunächst nur Accidentien, die dort stehen, wo sie nicht selbstverständlich d. h. der jeweiligen Tonart nicht eigentümlich (natural) sind. Daher können sie an sich (immer nur für die erste Zeit) auch nicht wie die Zahlen in erster Linie als Intervallbezeichnung gelten, was natürlich nicht hindert, daß sie in praxi diese Funktion haben. Innerhalb der alten Tonarten war für den begleitenden Baßspieler die richtige Akkordwahl selbstverständlich; auch das accidentale subsemitonium modi brauchte ihm nicht besonders angedeutet zu werden. Er mußte mit dem Gehör die Bewegung der begleiteten Stimmen verfolgen können, um wenigstens etwaige Sextakkorde und Dissonanzen (Kadenzvorhalte) bei Zeiten wahrzunehmen. Je häufiger nun leiterfremde Töne auftraten, desto schwerer wurde es, nur auf Grund des Basses zu begleiten. So erschienen zunächst ♯ und ♭ als accidentale Hilfszeichen über dem Basse. Sie beziehen sich in den ältesten gedruckten Spielbässen nicht auf zu improvisierende, sondern auf die vom Komponisten bereits gesetzten Mittelstimmen! Daher stehen ♯ und ♭ in dem auch die Oberstimme enthaltenden Orgelbasse zum Coro primo von Banchieri's »Concerti ecclesiastici a 8 v.« bald über dem Basse, bald über dem Canto (vgl. Kinkeldey S. 197). Bei der im wesentlichen konsonanten Natur des begleitenden Mitspielens müssen sich die accidentalen, aus einer einzelnen (Baß-)Stimme oft nicht zu erratenden ♯ und ♭ wohl stets auf die so überaus wichtige Akkordterz beziehen. Dies hat man auch sehr bald erkannt und es für den Spieler dadurch zum Ausdruck gebracht,

[1]) Kinkeldey a. a. O. S. 196 f.
[2]) S. 196 ff.

daß ♯ und ♭ nicht mehr nur über-gesetzt, sondern oft ein-gesetzt wurden; d. h. die beiden Zeichen kamen als wirkliche Terzbestimmungen eine Terz höher vor die zu ihnen gehörige Baßnote ins Liniensystem.

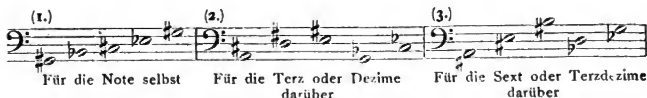
Als Beleg für die entwickelten Gesichtspunkte diene das von Vincenti Venedig 1599 herausgegebene Sammelwerk »Motetti e Psalmi 8 v. con la parte de i Bassi, per poter sonarli nell' Organo«.[1]) Die Orgelstimme, ein richtiger pausenloser basso seguente mit Schlüsselwechsel (aber ohne Taktstriche) ist fast durchweg ohne Hilfs-♯ und ♭. Nur das dritte Stück darin (von Croce) hat ein-gesetzte ♯ und ♭; Grund: es soll nicht in seiner Originaltonart gespielt, sondern transponiert werden »un Tuono & un Tuon più basso«. Alle anderen Stücke sind nicht transponiert und haben weder über-, noch eingesetzte ♯ und ♭. Auch Viadana, der für seine 100 Concerti ecclesiastici an den alten Tonarten festhält, bedarf der Zahlen nicht, wohl aber führt er die Einsetzung der ♯ und ♭ streng durch. In seiner am Eingang unserer Untersuchung mitgeteilten Vorrede weist er ja ausdrücklich auf dieses Verfahren hin, wenn er sagt:[2]) »Es ist alle Sorgfalt darauf verwendet worden, sämtliche Versetzungszeichen ♯ ♮ ♭ (da) anzugeben, wo sie hingehören und deshalb wird der verständige Organist auf ihre Ausführung Rücksicht nehmen müssen«. Außer der Terz war nun für den Begleiter auch die Sext wegen ihrer Veränderlichkeit wichtig, wenngleich sie im allgemeinen, durch die Forderung der reinen Quart im Sextakkord von der Terz abhängig, also leicht bestimmbar blieb. Adriano Banchieri ist es, der die accidentale Sextbezeichnung (ohne Zahlen) zu regeln versucht. In seinem 1605 in Venedig bei R. Amadino zuerst erschienenen, später mehrfach aufgelegten L' Organo suonarino (Orgelspielbuch)[3]) gibt er S. 2 folgende Avertimenti: ». . . Die ♯ (Diesis) und ♭ (b molli) werden accidental auf dreierlei Art gesetzt: 1. Stehen sie vor einer Note an der gleichen Stelle wie diese, so gelten sie nur (in gewöhnlicher Weise) für eben diese Note; 2. stehen sie vor, aber über einer Note, so gelten sie für die Terz oder für die obere Dezime derselben; 3. stehen sie vor, doch unter einer Note, so gelten sie für deren Sext oder obere Terzdezime; wie das aus folgenden Beispielen erhellt:[4])

---

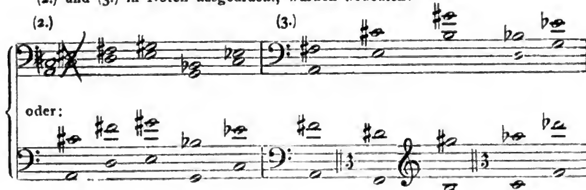
[1]) Berlin, Königliche Bibliothek. [2]) Vgl. S. 8.

[3]) L'Organo suonarino di Adriano Banchieri Bolognese. Entro il quale si pratica quanto occorer suole à gli Suonatori d'Organo, per alternar Corista à gli Canti fermi in tutte le feste, & solennità dell' anno . . . (Exemplar in Wien, Gesellschaft der Musikfreunde.)

[4]) Avertimenti utili alle guide del Basso. Volendo che questo Organo Suonarino sia chiaro à tutti, dirò per quelli Organisti, che non hanno molta cognitione alle parti di mezzo, haveranno per avertimento, che gli Diesis & b molli saranno posti accidentalmente in tre modi. Primo, quando saranno antecedenti posti sopra alla nota seguente servono alla Terza, overo Decima superiore. Secondo, se saranno antecedenti posti sopra alla nota seguente servono alla Terza, overo Decima superiore. Terzo, se saranno antecedenti posti sotto alla



(2.) und (3.) in Noten ausgedrückt, würden bedeuten:



So war dem Spieler die Wahl der richtigen Akkorde sehr erleichtert: auch kommt das ganze Orgelspielbuch auf diese Weise mit seiner sich innerhalb der gebräuchlichen alten Tonarten haltenden Musik ohne jede Bezifferung aus.[1])

Jetzt ist es nicht mehr schwer, die eigentliche Erfindung Viadana's festzustellen. Sie bestand, wie schon oben angedeutet, lediglich darin, Werke zu schaffen, deren vocale oder instrumentale Ausführung nicht mehr beliebig war. Viadana behauptet nirgends, daß er den begleiteten Sologesang und den basso continuo erfunden habe. Er erklärt und begründet nur, daß die landesübliche Art, aus einer mehrstimmigen Komposition orgelbegleitete Gesangsstücke mit einzelnen Sängern (3, 2 oder gar 1) zu machen, unerträgliche künstlerische Mängel aufweist und aufweisen muß. Da es aber, wie er betont, an Werken mangelt, die gleich von vornherein für 1, 2, 3 oder 4 Singstimmen mit Orgelbegleitung bestimmt sind, so habe er nach langem Nachdenken herausgefunden, auf welche Art man solche Werke komponieren könne. Nach unseren bisherigen Untersuchungen ist es klar, daß Viadana durch den aufgekommenen Brauch der Organisten, aus einem vielstimmigen Werke die tiefste(n) Stimme(n) zu exzerpieren und das Ganze dann nur auf Grund des so gewonnenen Basses akkordisch zu begleiten, leicht auf den Gedanken kommen konnte, dieses indirekte Verfahren in ein direktes umzukehren, d. h. diesen

nota seguente, servono alla Sesta, overo Terza Decima superiore, come in questi essempi si vede chiaro.

[1]) In der Praxis scheint die Sext- (oder Terzdezimen) bezeichnung weit weniger benutzt worden zu sein, als die vor und nach Banchieri oft anzutreffende Bezeichnung der Terz (oder Dezime). — Die Terzbezeichnung kommt später auch um eine Oktav tiefer gesetzt vor, also im Sextabstand unter (vor) der Note des Basses. Vgl. Francesco Gasparini, L' armonico pratico al cimbalo. Venezia 1729, S. 10.) Dies zur Klärung einer Fußnote in Riemanns Handbuch der Musikgeschichte Bd 2, 7. 2, S. 73.

Spielbaß zum Begleiten gleich mit zu komponieren,[1]) also den vocalen Stimmen eine besondere nicht für Gesang berechnete instrumentale Stützstimme beizugeben; auch für den Fall, daß nur eine einzige Stimme singt. Es darf hierbei nicht übersehen werden, daß der Meister selbst von einer Beschränkung seiner neuen Kompositionsart auf Gesänge für eine Stimme allein nichts wissen will. Er legt vielmehr großen Wert darauf, Werke für die verschiedensten Besetzungen zu bieten und zwar nicht nur für Sopran allein, Alt allein, Tenor oder Baß allein, sondern für 2, 3 und 4 dieser Stimmen in mannigfaltigster Zusammenstellung und einige sogar mit Hinzufügung besonderer obligater Instrumentalstimmen. Damit nun die (nur zur Begleitung dienende) instrumentale Grundbaßstimme nicht etwa nach altem Herkommen als eine Art Tenor (-Thema) angesehen wird, über welchem der begleitende Spieler in bisher üblicher Weise (z. B. nach dem bei Ortiz oder im contrappunto alla mente gelehrten Verfahren) virtuos diminuiert, muß Viadana die besondere Vorschrift erlassen: »Dem Organisten liegt es ob, die Partitur ganz einfach zu spielen, besonders mit der linken Hand; wenn er jedoch einige Bewegungen mit der rechten Hand machen will, etwa Verzierung der Kadenzen oder irgend eine passende Passage, so soll er nur in einer solchen Weise spielen, daß der oder die Sänger nicht durch zu viele Bewegung verdeckt oder verwirrt werden.«[2]) Auch in Cavalieri's Rappresentazione sollten die Begleiter zwar vollstimmig (pieno), aber ohne Diminutionen (senza diminuzione) spielen. Diese Forderung war, wie wir schon sahen, an sich keineswegs neu.[3]) Das und was Viadana sonst sagt, ist gewiß alles andere als eine Generalbaßlehre im späteren rein harmonischen Sinne. Er steht im Gegenteil ganz auf dem Boden der alten Begleit- und Mitspielpraxis, deren Grundsätze unsere Untersuchung festzustellen sich bemühte. Selbst noch Agazzari setzt in seiner trotz der Kürze umfassenden Schrift »Del suonare sopra il basso con tutti stromenti« etc. vom mehrstimmig begleitenden Baßspieler voraus, daß er den Kontrapunkt und die Intervallverbindungen verstehe, die großen und kleinen Terzen und Sexten kenne, u. s. w.)

Wie eine Begleitung in Viadana's Sinne ungefähr zu gestalten wäre, läßt sich vielleicht aus Luzzaschi's begleiteten Madrigalen (vgl. die von Kinkeldey mitgeteilten Proben) ersehen. Bis zu einem gewissen Grade

---

[1]) Eine von Banchieri gegebene Erläuterung der Technik dieses Verfahrens werden wir noch kennen lernen.

[2]) Viadana verlangt weiter, daß die Singstimmen unverändert, so wie sie gedruckt sind, ausgeführt werden.

[3]) Vgl. S. 52 die Anweisungen bei Ortiz, Tratado de glosas sobre clausulas . . . Roma 1553, Lib. II, dritte Spielart; und Vicentino, L'antica musica ridotta alla moderna pratica . . . Roma 1555, Lib. IV, cap. XLII, Bl. 94.

wohl auch aus Verovio's Diletto spirituale 1586 (vgl. ebenfalls Kinkeldey), wenn man sich den Cembalosatz als Begleitung zu den Singstimmen denkt. Der Abstand von Ortiz' Art, Madrigale zu begleiteten Instrumentalsoli umzugestalten, ist sonach, was wenigstens die Vorschriften für den Cembalospieler anbelangt, nicht allzugroß.

Wie sehr sich andererseits die alte Diminutionslust des Begleiters gegen die Ausschaltung sträubt, sehen wir noch bei Heinrich Schütz in der Vorrede zu seiner Dresden 1623 erschienenen Historia von der Auferstehung,[1] wo er bemerkt: »1. Der Evangelist kann in ein Orgelwerk, Positiv, oder auch in ein Instrument, Lauten, Pandor etc. nach gefallen gesungen werden, wie dann zu dem Ende die Wort des Evangelisten unter den Bassum continuum mitgesetzt worden. Es ist aber der Organist, welcher seine Person hier wohl vertreten will, zu erinnern, daß, solange der falsobordon in einem Ton währet (der Akkord liegen bleibt, würden wir sagen dürfen), er auf der Orgel oder Instrument mit der (rechten?) Hand immer zierliche und appropiierte Läufe oder passaggi darunter mache, welche diesem Werk, wie auch allen andern falsobordonen die rechte Art geben, sonsten erreichen sie ihren gebührlichen effect nicht. 2. Wann man es aber haben kann, ist (es) besser, daß die Orgel und anderes hier ausbleibe, und anstatt derselben nur vier Violen di gamba [welche hierbei auch zu finden] die Person des Evangelisten zu begleiten gebraucht werden. 3. Es will aber vonnöten sein, daß die vier Violen mit der Person des Evangelisten sehr fleißig practicirt werden, folgendermaßen: Der Evangelist nimmt seine partei für sich und recitiret dieselbe ohne einigen Takt, wie es ihm bequem deuchtet, hinweg, hält auch nicht länger auf einer Silben, als man sonsten in gemeinen langsamen und verständlichen Reden zu thun pfleget. So dürfen die Violen auch auf keinen Takt, sondern nur auf die Wort, welche der Evangelist recitiret, und in ihren parteien unter den falsobordon geschrieben sind, achtung geben, so kann man nicht irren. Es mag auch etwa eine Viola unter dem Haufen passegiren, wie im falsobordon gebräuchlichen ist und einen guten effect gibt.« — Und das alles beim sogenannten »Recitiren«! — Akkordisch gut gesetzte klavier(-orgel-)begleitete Fauxbourdons bietet ja schon Sancta Maria in zahlreichen, geschmackvoll diminuierten Beispielen für alle Stimmlagen d. h. für Sopran oder Alt oder Tenor oder Baß als gegebenen Hauptstimmen.[2])

[1]) Gesamtausgabe (Spitta) Bd. 1.

[2]) Arte de tañer fantasia, cap. 16: De los favordones. Proben davon s. im Anhang.

Das Aufkommen der Bezifferung und ihre Bedeutung.

Der Baßbezifferung bedurften, wie oben dargelegt, Viadana und die vor seinen Konzerten bekannten Orgelbässe anderer Komponisten wegen ihres Anschlusses an die üblichen Tonarten und Intervallverbindungslehren nicht. Und deshalb auch nicht der Akkordverbindungsvorschriften im Sinne der späteren wirklichen Generalbass(harmonie)lehre. Daß die Bezifferung von anderer Seite kommt, deutet wiederum A. Banchieri an, indem er zeigt, wie die »bassi continui unter den Stimmen komponiert« werden. »Lodovico Viadana, Francesco Bianciardi und Agostino Agazzari, sagt er, haben mit großer Gelehrsamkeit von der Art und Weise geschrieben, wie der Organist richtig über dem basso continuo, seguente oder baritono spielen soll. Es wird deshalb gut sein [an den bei Banchieri nachstehenden vier kleinen Beispielen] (auch) jene Art zu lehren, welche man erreichen kann beim Spartieren der Kompositionen so vieler jetzt hervorragender Geister; eben sie haben mit accidentalen ♯ und ♭ und Zahlen den Basso continuo zu einer ganz vollkommenen Partitur aller Stimmen umgewandelt«.[1]) Wir dürfen also auch in diesen Worten einen gewissen Unterschied zwischen basso continuo schlechthin und dem bezifferten Baß feststellen.

Mit den »perregrini ingegni« kann Banchieri, das geht aus seiner hinreichend bekannten durchaus freundlichen Stellung zum neuen Stile hervor, nur die führenden Geister der Florentiner Camerata und ihrer aktiven Gefolgschaft meinen. In der Tat sind Beweise dafür zu erbringen, daß die Baßbezifferung wirklich aus diesen Kreisen stammt. Das bis jetzt beste Beweisstück dafür ist die Rappresentazione des Emilio de' Cavalieri. In dieser nunmehr durch einen facsimilierten Neudruck[2]) zugänglichen Partitur tritt die Baßbezifferung in einer Weise auf, die mit der anerkannten Eigenart des noch immer nicht ausreichend gewürdigten Werkes[3]) eng zusammenhängt und bei näherer Betrachtung sehr erwünschte Aufschlüsse gewährt.

In den besonderen, offenbar von Cavalieri selbst herrührenden Anweisungen für die Mitwirkenden heißt es (Absatz 2): Sänger wie Spieler dürfen niemals fa in mi, noch mi in fa verändern, wo das nicht aus-

[1]) Der originale Wortlaut der Stelle und die Beispiele siehe im Anhang.

[2]) Mit einem Vorwort von Domenico Alaleona erschienen Rom 1912 als Volume 1 der »Prime fioriture del Melodramma Italiano. Collezione diretta da Francesco Mantica.«

[3]) D. Alaleona (Su Emilio de' Cavalieri, la Rappresentazione di Anima e di Corpo e alcune sue composizioni inedite. In der Zeitschrift: La Nuova Musica, Florenz 1905) konnte den Neri-Schüler Agostino Manni als Dichter des Textes der Rappresentazione nachweisen. Dieser erfreulichen Tatsache gegenüber bestehen, wie hier ergänzend bemerkt werden muß, keine Bedenken; denn die immer wieder (auch noch bei A. Schering, Geschichte des Oratoriums, Leipzig 1911 S. 37) auftauchende Angabe, durch den Guidottischen Druck der Rappresentazione sei Laura Guidiccioni als deren Textdichterin bezeugt, entbehrt jeder Grundlage: weder in Guidottis Vorrede, noch sonst wo in der Partitur wird irgend jemand als Dichter des Textes genannt.

drücklich angezeigt ist; das versteht sich auch für die durch ♯ erhöhten Noten, bei denen dieses Zeichen immer nur da gilt, wo es besonders steht, auch wenn mehrere Noten ein und desselben Tones aufeinander folgen. Demnach notiert Cavalieri:

und

oder etc.

Vorzeichen sind also bei ihm niemals selbstverständlich; wo sie nicht stehen, dürfen sie nicht gesetzt werden! — Das bedeutet den nach Willaert, de Rore, Zarlino, Marenzio, und Gesualdo da Venosa nicht mehr überraschenden Bruch mit der überlieferten Tonalität! Der zünftige contrappunto alla mente verliert seine elementaren Stützen und der auf Grund eines Basses spielende Begleiter bedarf der Hilfe, der harmonischen Orientierung. So durchgreifend war der von Florenz aus verkündete Kampf gegen den Kontrapunkt! Jetzt blieb kein anderer Ausweg, als die nicht komponierten Begleittöne, soweit sie harmonisch nicht erraten werden konnten, durch Zahlen anzudeuten. Deren Verwendung erläutert nun die bekannte kleine Bezifferungstabelle Cavalieri's. Sie lautet:

›Die kleinen Zahlen über den Noten des basso continuato per suonare bezeichnen die Konsonanz oder Dissonanz der betreffenden Zahlen: wie die 3 eine Terz, die 4 eine Quart und so der Reihe nach.

Wenn die Diesis ♯ vor oder auch unter einer Zahl steht, so wird die betreffende Konsonanz erhöht; und in der gleichen Weise wird das b molle seine eigentümliche Wirkung machen.

Wenn die Diesis über den erwähnten Noten steht, aber nicht von einer Zahl begleitet ist, bezeichnet sie immer die große Dezime. (!)

Einige Dissonanzen und zwei Quinten (-folgen) sind absichtlich gesetzt.‹ [1])

Wir ersehen daraus, daß die Bezifferung bei Cavalieri durchweg buchstäblich zu verstehen ist. Selbst ♯ und ♭ bezeichnen ganz bestimmte Intervalle (›immer die Dezime‹).

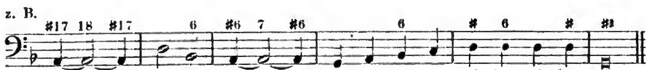
Besonders zu beachten ist, daß die Zahlen bis 18 hinauf gehen [2])

[1]) Li numeri piccoli posti sopra le note del basso continuato per suonare, significano la consonanza, o dissonanza di tal numero: come il 3. terza: il 4. quarta: et cosi di mano in mano. — Quando il diesis ♯ è posto avanti, overo sotto di un numero, tal consonanza sarà sostentata: et in tal modo il b molle fa il suo effetto proprio. — Quando il diesis posto sopra le dette note, non è accompagnato con numero, sempre significa Decima maggiore. — Alcune dissonanze, et due quinte sono fatte a posta.

[2]) Die Angabe H. Riemanns (Handbuch der Musikgeschichte Bd 2, Teil 1, S. 76), daß Cavalieri im Gegensatz zu Peri und Caccini bereits die kleinen Zahlen vorzieht, läßt sich nicht aufrecht erhalten.

(also ungefähr den schon bei Sancta Maria gebräuchlichen Tonumfang innehalten)! Sehr sorgfältig beziffert und zwar immer in der wirklichen Lage, sind die Kadenzstellen, die auch im neuen Stil ihre alte Sonderbedeutung behaupten.

Überblickt man die Partitur der Rappresentazione, so fällt sofort die Ausführlichkeit und strenge Durchführung der Bezifferung gegenüber den ersten Opern und der Nuove Musiche auf. Auch den in Menge vorhandenen vocalen wie instrumentalen Ensembles (Chöre, Ritornelle, Sinfonien usw.) ist, im Gegensatz zu den ersten Opern, der bezifferte Spielbaß ausnahmslos beigegeben. Die Zahlen beweisen hier oft, daß bei den mehrstimmigen Sätzen die Oberstimme mitgespielt werden soll.[1]) Einige Notenbeispiele (im Anhang) lassen alles nötige erkennen: insbesondere, daß dem Begleiter eine Selbständigkeit in der alten Weise kaum noch zusteht. Von einem irgendwie belangreichen contrappunto alla mente kann jedenfalls nicht mehr die Rede sein; denn auch die Bewegung, der harmonische Wechsel in den Begleitstimmen ist (ohne daß davon in der Vorrede gesprochen wird!) durch Teilung der Grundbaßnoten, deren Teile aber durch Bogen wieder verbunden sind, im wesentlichen vorgeschrieben und somit der Willkür entzogen:



Es wird hierauf sogleich zurückzukommen sein. Im übrigen verlangt auch Cavalieri von den (hinter der Szene postierten) Begleitern daß sie vollstimmig, aber ohne Diminutionen spielen sollen.[2])

Ob nun Cavalieri wirklich der Erfinder der Bezifferung ist, läßt sich noch nicht nachweisen. Er selbst macht, soweit bisher ersichtlich, keinen Anspruch darauf. Wohl aber betont Caccini in der Vorrede zu seinen Nuove Musiche (1601), daß er sich der Bezifferung von jeher bedient habe.[3]) Gegen die bei Cavalieri stehende Bezifferung nimmt sich sowohl die der ersten Oper, wie die der Nuove Musiche geradezu

[1]) Hierbei sei an die Weisung der Vorrede erinnert, daß es bei den Sinfonien und Ritornellen sehr gut klingt, wenn die Oberstimme von einer Violine notengetreu mitgespielt wird. (le sinfonie, et ritornelli si puotranno sonare con gran quantità di stromenti: et un Violino, che suoni il soprana per l'appunto, farà buonissimo effetto.)

[2]) Gli stromenti, perchè non siano veduti si debbano suonare dietro le tele della scena, e da persone che vadino secondando chi canta, e senza diminuzioni, e pieno.

[3]) Conciosiachè io abbia costumato in tutte le mie musiche che son fuori in penna di denotare per i numeri sopra la parte del Basso le terze e le seste maggiori ove è segnato il diesis o minori il b molle, e similmente, che le settime o altre dissonanti siano per accompagnamento delle parti di mezzo . . .

kümmerlich aus. Es bleibt also die Tatsache unumstößlich, daß nur Cavalieri's Bezifferung eine wirklich bewußte, systematische Durchbildung zeigt, ohne auch nur — das ist immerhin wichtig — den Schein der Herleitung aus einer Harmonielehre zu erwecken. (Die Theorie kommt hier wieder einmal erst nach der Praxis.) Dagegen erläutert Caccini vielleicht zum ersten Male das eben erwähnte Verfahren, die Bewegung einzelner Mittelstimmen durch mit Bogen verbundene Teilwerte der Baßnoten anzudeuten; er habe es, sagt er, aus dem Chitarronenspiel übernommen, denn dieses Instrument, besonders die Tenorchitarrone, sei zur Begleitung der Singstimme am meisten im Gebrauch.[1]) Aber gesetzt selbst, der Gedanke der Zahlenverwendung über dem Begleitbasse wäre tatsächlich Caccini's geistiges Eigentum, so bliebe dem Cavalieri dennoch das große Verdienst, ein wohl völlig durchdachtes und ausgebildetes System der Bezifferung zum ersten Male praktisch angewendet zu haben; eine Feststellung, die uns beim jetzigen Stande unserer Quellenkenntnis zunächst genügen muß. Hoffentlich bringen neue Funde in italienischen Archiven einmal restlose Klarheit.

Es wäre jetzt noch mit einem Worte die Frage zu streifen, ob Cavalieri und die Florentiner sich des komponierten (nicht des exzerpierten!) Basso continuo vor Viadana bedienten. Ich glaube diese Frage verneinen zu sollen und zwar aus folgendem Grunde. Alessandro Guidotti sagt in seiner der Vorrede zu Cavalieri's Rappresentazione vorausgehenden Widmung an den Kardinal Aldobrandino, er habe, um eine Probe des von Cavalieri so glücklich nachgeahmten Vortragsstiles der alten Griechen und Römer zu geben, am Schlusse der Partitur eine »Aria cantata et sonata al modo antico« mitgeteilt.[2]) Dieses meines Wissens bisher unbeachtet gebliebene Stück[3]) zeigt nun (vgl. das Noten-

[1]) . . . resta ora il dire, che le legature nella parte del Basso in questa maniera sono state usate da me, perchè dopo la consonanza si ripercuota solo la corda segnata, essendo ella la più necessaria (se io non erro) nella propria posta del chitarrone, e la più facile da usarsi e da farsi pratica in essa, essendo quello strumento più atto ad accompagnare la voce, e particolarmente quella del Tenore, che qualunque altro; lasciando nel rimanente in arbitrio di chi più intende, il ripercuotere con il Basso quelle corde, che possono essere il migliore intendimento loro, o che più accompagneranno la parte che canta sola, non si potendo fuori della 'ntabolatura, per quanto io conosco, descriverlo con più facilità. (Nuove Musiche.)

[2]) Il desiderio ch' io ho avuto sempre di mostrarmi grato al signor Emilio del Cavaliere, gentiluomo romano, per molti obblighi che le tengo, mi ha dato ardire di mettere alla stampa alcune singolari e nuove sue composizioni di musica, fatta a somiglianza di quello stile, col quale si dice che gli antichi Greci e Romani nelle scene e teatri loro soleano a diversi affetti muovere gli spettatori. E perchè in alcune sue arie particolari par che abbia imitato (per quella notizia che se ne può avere) appunto l' uso loro, et egli medesimo pur loda che sia talora qualche dialogo pastorale suonato e cantato all' antica, come s'è detto, ne ho voluto mettere un esempio in fine di quest' opera il cui canto doverà essere accompagnato da dua flauti, ò vero dua tibie all' antica che noi chiamiamo sordelline.

[3]) Solerti erwähnt es, weiß aber damit nichts anzufangen, da er die dreizeilige Partitur als solche nicht erkennt.

beispiel im Anhang), was wenigstens die Singstimme anbelangt, ohne Zweifel die charakteristischen Merkmale des jungen stile rappresentativo; von einem Basso continuo sehen wir dagegen nichts. Darf man dem Text dieses Sätzchens nach vermuten, daß es einem der früheren Pastorales des Cavalieri oder ähnlichen Stücken entstammt, so wäre ein Anhalt gewonnen für eine einigermaßen deutliche Vorstellung jener Gesangsart, welche in dem bekannten Briefe der Caterina Guidiccioni vom 31. Dez. 1590 bereits als eine ungewöhnliche erwähnt wird.[1]) Man würde dann aber auch jenen Worten Viadana's eine größere Bedeutung beimessen dürfen, in denen er betont, daß er zuerst die Art gefunden habe, instrumental begleitete Gesänge zu komponieren, d. h. solche, bei denen die Begleitung schon von vornherein in einen nur instrumentalen Basso continuo zusammengefaßt ist. 1596 war Cavalieri allem Anschein nach in Rom; da werden ihm die Versuche Viadana's nicht unbekannt geblieben sein.

Aus den dargelegten Gründen mußte und konnte also die Baßbezifferung überhaupt nur im neuen dramatischen Musikstile entstehen. Denn vor dem Aufkommen dieser die Herrschaft der Kirchentonarten immer weiter untergrabenden Stilart waren die Begleiter vollkommen geschult im Erfinden unaufgeschriebener Stimmen über (oder unter) einer gegebenen. Dagegen ist ersichtlich, daß die Aufgabe des Begleiters im Bereich der ersten bezifferten Bässe im Vergleich zur Vergangenheit bedeutend eingeschränkt wird, weil er eben nur harmoniegebender Begleiter und nicht mehr konzertierender Solist war. Erwünscht bleibt lediglich noch der jetzt nicht zu erbringende genaue Nachweis, ob die Florentiner Viadana's Basso continuo bewußt übernommen haben. Wie schon eingangs erwähnt, bestreiten sie die Priorität Viadana's nicht.

Bestimmung des Anteils an der Erfindung des Basso continuo.

Nach der im Vorstehenden erörterten Sachlage dürfte sich ergeben haben, daß der Basso continuo und seine Bezifferung nicht die Erfindung eines Einzelnen ist. Sie verteilt sich etwa folgendermaßen:

Viadana nimmt für sich in Anspruch, als erster Musikstücke komponiert zu haben, in denen Singstimmen und instrumentale Begleitung ein für allemal gleich bei der Komposition so fest bestimmt sind, daß eine wie bisher beliebige Auswechslung der beiden Gruppen ausge-

---

[1]) »Io resto per compagnia di questa signora Vittoria (Archilei) Romana che già da un mese sta in casa qui dal signor Emilio et nostra, et lui ci nutrisce della sua armonia, chè canta singolarmente, Così ci fusse Ciuccia mia et messer Ippolito, che sentiranno altro modo di cantare che l'ordinario, che piace tanto.« (Solerti, Albori I, 51.)

schlossen bleibt und daß gleichzeitig der gesungene Text zu seinem vollen Rechte kommt.

Die Vertreter des stile nuovo dagegen fanden mit dieser ihnen höchst willkommenen Kompositionstechnik Viadana's endlich das Mittel, welches sie ihre Ziele verhältnismäßig leicht erreichen ließ. Die gesuchte Bewegungsfreiheit war da. Das letzte Hindernis in Gestalt der alten Tonarten, die Viadana grundsätzlich noch beibehält, wird schnell fast ganz überrannt und die Bestimmung der Tonalität geschieht von Fall zu Fall durch Zahlen über dem jedem halbwegs erfahrenen Begleiter längst geläufigen Continuo, dem cantus firmus oder planus, der allmählich zur untersten, zur Grundstimme geworden war, welche sich durch Exzerption aus vielstimmigen Werken leicht gewinnen ließ. Der großen Bequemlichkeit wegen wurde gerade dieses Verfahren sehr schnell herrschend, machte es doch vor allem das umständliche, zeitraubende Intavolieren überflüssig.

Die nicht exzerpierte Grundstimme aber, der wirklich komponierte Basso continuo, das harmonische Fundament der neuartigen, vom cantus-firmus-Stil gänzlich unabhängigen Werke ist sicherlich Viadana's Eigentum.

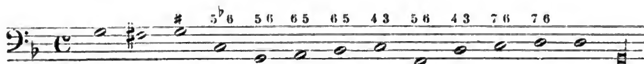
Der Bezifferung bedurfte er nicht, wie wir gesehen haben. Er erwähnt sie nicht einmal. Sie kann darum in ihrer Art auch kein wesentliches Merkmal des Basso continuo sein. Bei ihrem ersten Auftreten in Werken Cavalieri's, Caccini's und Peri's erscheint sie unfrei wie die Erstlinge des neuen Stils überhaupt. Ihre Heimat ist eben nicht die ans überlieferte Tonsystem gebundene Satzlehre, sondern eigentlich die Tabulatur. Man könnte wirklich sagen, daß sie nicht Harmonien, sondern nur Griffe, Töne notiert, wie wir es im Großen und Ganzen aus den mitgeteilten Tabellen Buchners, Zarlino's, Cavalieri's und — Heinichens ersahen. Sie war zwar relativ sicher, aber unpraktisch. Das erkannte man schnell.

Agostino Agazzari's Lehre „Del suonare sopra il basso" etc. und ihre Bedeutung.

Dem Anschein nach ist es Agostino Agazzari gewesen, der 1607 in der knappen, aber gründlich orientierenden Schrift »Del suonare sopra il basso con tutti strumenti & uso loro nel conserto«[1]) den kirchlichen und den weltlichen Basso continuo — so könnten der unbezifferte und der bezifferte Grundbaß bezeichnet werden — für alle möglichen Fälle

[1]) 1607 erschien ein Einblattdruck von Francesco Bianciardi's »Breve regole per imparar' a sonar sopra il Basso con ogni sorte d'istromento« (Bologna, Bibl. des Liceo mus.), den ich nicht kenne. Agazzari's Schrift ist vollständig abgedruckt bei Kinkeldey a. a. O. Anhang 1.

leicht verwendbar machte. (Beherrschung der Satz- und Fingertechnik setzt er als selbstverständlich und unerläßlich voraus.) Er weist darauf hin, daß man einer Baßnote nicht ansehen könne, ob eine Quinte oder Sext, oder ob große oder kleine Intervalle zu ihr gehörten, denn der Komponist sei frei in der Wahl seiner Harmonien, die in Singsachen allein durch den darzustellenden Wortaffekt bestimmt würden. (Bekenntnis zum neuen Stile!) Regeln hierfür könnten nicht gegeben werden. Deshalb müßte sich der Spieler aufs Ohr verlassen und das Werk auch in dessen Einzelheiten verfolgen. Zur Vermeidung der sich hierbei ergebenden Schwierigkeiten gäbe es ein einfaches Verfahren für das Richtigspielen: Man bezeichne durch Ziffern über den Baßnoten die vom Komponisten angebrachten Konsonanzen oder Dissonanzen, je nachdem über dem ersten Teile der Noten eine Quint oder Sext, oder auch umgekehrt, ferner Quart und danach Terz stehen.



[Hier treffen wir auf einen Ausgangspunkt für die spätere Generalbaßlehre.]

Man muß außerdem wissen, daß alle Konsonanzen in einer Tonart entweder natural oder accidental sind (die Terzen und die Sexten).[1] Die naturalen brauchen nicht bezeichnet zu werden. Zur Verwendung von ♯ und ♭ ist noch zu bemerken, daß diese Zeichen unter (!) oder neben die Note gestellt, sich auf diese Note selbst beziehen[2]; darüber gestellt, gelten sie aber der (über dem Basse) anzugebenden Konsonanz.



›Alle Schlüsse, sie seien in der Mitte oder am Ende (eines Stückes) verlangen die große Terz, deshalb wird es von einigen nicht besonders bezeichnet; ich rate aber der größeren Sicherheit wegen das Zeichen zu setzen, besonders in der Mitte‹ (des Stückes, bei Teilschlüssen).[3]

[1]) Vgl. oben S. 69.

[2]) Diese Stellung der beiden Zeichen (senkrecht) unter der Note kommt anscheinend nur dort vor, wo Raum gespart werden soll. Sie ist nicht zu verwechseln mit Banchieri's etwas anders gearteter Sextbezeichnung (vgl. S. 71).

[3]) Der originale Wortlaut der vorstehenden und folgenden Äußerungen Agazzari's befindet sich im Anhang.

Agazzari erläutert dann an einigen Takten, wie die Begleitung am besten in Seiten- und Gegenbewegung zu spielen ist. Am Schlusse der nun auch die anderen Instrumente besprechenden Abhandlung erörtert er noch die Vorteile der neuen Begleit-Spielweise, welche aus drei Gründen in Gebrauch gekommen sei: 1) wegen des modernen Stiles rezitativisch zu singen und zu komponieren; 2) wegen der Bequemlichkeit; 3) wegen der Menge und Verschiedenheit der beim Zusammenspiel (conserto) nötigen Werke. Zu 1) bemerke er, daß für den jüngst erst gefundenen, gegenwärtig in Rom eifrig gepflegten wirklichen Ausdrucksstil . . . eine Partitur oder Tabulatur garnicht nötig sei;[1]) es genüge ein Baß mit seinen Bezeichnungen, wie er ihn bereits beschrieben habe. Würde man ihm entgegen halten, daß ein solcher Baß für die alten fugierten und kontrapunktierten Werke nicht genüge, so antworte er, daß derartige Werke (er zählt hierbei, wie Viadana, ihre Mängel auf) jetzt nicht mehr Mode seien. Wie man eine kunstvolle, aber gut klingende und den Text nicht verunstaltende Musik komponieren könne, habe ja Palestrina gezeigt. — Zu 2): Die neue Art des einfachen Basses sei bequem, die Tabulatur aber sei mühsam und schwierig, eine Fehlerquelle namentlich beim Vomblattspielen. Der dritte Grund erscheine ihm bereits allein genügend, eine Erleichterung einzuführen, denn: bei der Masse von Werken, die jährlich schon in einer einzigen Kirche Roms gesungen würde, müßte der Organist eine größere Bibliothek haben als ein Rechtsgelehrter, daher sei die Einführung des oben beschriebenen Basses durchaus vernünftig. — Er schließt mit dem Hinweis, daß der Spieler die Stimmen des Werkes nicht so erklingen zu lassen braucht wie sie dastehen.[2]) Das gelte aber nur für die Begleitung zum Gesang und nicht für den nur instrumentalen Vortrag einer Komposition; beide seien grundverschiedene Dinge.

Die von Agazzari hier geschilderte Praxis, welche neben dem Neuen natürlich auch das gute Alte verwertete, bleibt für die Folgezeit herrschend, auch außerhalb Italiens. Den sprechendsten Beweis hierfür bietet uns das Promptuarium Musicum des Abraham Schadaeus und Caspar Vincentius (Argentinae 1611—1617), dessen Begleitbaß überschrieben ist »Basis generalis ad Organa musicaque Instrumenta accomodata«. Hierin sehen wir alle bisher bekannten Bezeichnungen und Baßnotierungen benutzt: eingesetzte und übergesetzte ♯ und ♭, Zahlen, über-

[1]) Vgl. hierzu Viadanas Äußerung S. 7/8.
[2]) Damit ist die buchstäbliche Geltung der Baßziffern, wie sie Cavalieri versucht hatte, erledigt.

einander gestellte Bässe usw.; nur die Sextbezeichnung Banchieri's (das ♯ und ♭ links unter der Note) fehlt, offenbar wegen ihrer Mängel. Dagegen fügt Vincentius z. B. bei zweistimmigen Sätzen zuweilen einen Begleitbaß neu hinzu; ein Verfahren, das ja auch Banchieri, wie wir sahen (vgl. den Anhang) schon lehrte.[1]) Die hohen Zahlen des Cavalieri sind für immer verschwunden.

Zu zeigen, wie nun die rein empirische Basso continuo-Technik theoretisch zur wirklichen Generalbaß(Harmonie-)lehre wurde, das möge einer besonderen Studie vorbehalten bleiben.

---

[1]) Hier liegen die Wurzeln der im 17. und 18. Jahrhundert hauptsächlich in der Instrumentalmusik bemerkbaren Abneigung gegen unbegleitete Fugenanfänge.

Anhang

Auszüge aus den Quellen

Notenbeilagen

I

Zu S. 3:

Bassus Generalis Et Continuus, ad cantiones ecclesiasticas trium et quatuor vocum Gregorii Aichinger, Instructio ad has cantiones necessaria habetur sub finem Cuius libri, et quidem ut sit ad commodiorem cuiusque captum in lingua germanica. Dilingae 1607.

Demnach es sich mermahlen / vnd an vilen orten begibt / daß etwann auß mangel an cantoribus, nur jhre zwen oder drey / sollen zu der Orgel singen / vnd haben nicht gleich in promptu ein composition die zu eines jedwederen natürlichen Stimm dienlich und annemlich ist / dann jetzt fügte disem besser ein Alt / dem andern besser ein Baß / jetzt fählts an Discantisten, nimbt man dann ein Moteten, oder ein stuckh mit 5. 6. 7. 8. etc. vnd sein mit alle stimmen besetzt / so laut es gar vbel / deß langen pausierens halben / wegen mancherley fugen, vnd was sonsten die perfection deß contrapuncts erfordert: Item so wirdt auch der Text offtermal teils gar außgelassen / teils hangen die wort vnd der sensus nit recht an einander. Also hat man newlichen in Italia ein sonderbaren modum componendi erdacht / diser vnd dergleichen inconuenienzen abzuhelffen / welches nuhn vor anderen gar schön vnd fürtrefflich praestiert hat / Ludouicus Viadana, welchem Viadanae Ich in gegenwertigen opusculo hab wöllen nachfolgen / ad laudem Dei et Deiparae virginis Mariae, auch zu meiner kurtzweyl vnd recreation, wie es dann mit allen meinen compositionibus dise meinung hat / Gott solches vnaufgehebt / vnnd ohne ainigen ruhm zu melden / wie ich auch hierdurch allen bössern vnd berümbtern Componisten in wenigsten nit vorgegriffen wil haben.

Dieweylen aber der maiste thail diser gesänglen / (außgenommen die ersten biß auff daß ander Magnificat primi Toni) one die Orgel nit kinden noch sollen gesungen vnd conciniert werden / dann sonsten wurde es vbel lauten / vnd nichts rechts sein / welches den jenigen gesagt ist die dergleichen Compositiones noch nit practiciert haben. Derowegen so hat der Organist alhie den general Baß / will er darauß schlagen so mercke er fleißig auff / vnd gebe achtung auf die ♯ und ♭ wie sie verzeichnet sein / vnd insonderheit auff die transpositiones der clauium, will ers dann gar auß setzen / so kan ers auch thun / doch

aber auff einen vnd den andern weg / was für imperfectiones in disem [!] oder dergleichen compositionibus fürfallen / die muß er mit vleiß in acht nemmen / vnd mit dem clauir vnd der Orgel / solche volkommen machen / auch in diesem fall dem gehör nachgeben / dem wirdt aber ein jeder verstendiger selbst wissen recht zuthon / dann auff dise weiß zu componieren, kan man nicht allezeit Regulata mente procedieren.

Letzlichen so ist noch eins zu considerirn, nemblichen wann man dergleichen gesang mit so wenig stimmen / vnd sonderlich den Viadanam selbst cum gustu vnd mit lust will hören / das auch die cantores müssen darnach beschaffen sein / vnd ein discretion brauchen im singen / damit manß nicht lieber sehe und höre wann sie auffhören / alls wanns anfangen / in massen er Viadana solches selbst auch in Italianischer Sprach / weitläuffig vnd mit vilen vmbstenden vermeldet / es hat aber ein andere mainung / wann perfecti vnd erfarne Musici, vnd Cantores in copia beyeinander sein / dann von denselben kan alhie nicht geredt werden / welches alles ich allein zu besserer nachrichtung melden wöllen / doch ohne maß gebürts einem jeden verstendigen solches zu bessern.

Finis.

II

Zu S. 24 f:

Francesco Caffi: Storia della musica sacra nella già Cappella Ducale di San Marco in Venezia dal 1318 al 1797. Ven. 1854 Vol. 1, p. 28:

Prova solita per esperimentar gli Organisti che pretendono di concorrer all' organo nella Chiesa di S. Marco in Venezia. [16. Jahrh.]

Primo. — Si apre il libro di Cappella et a sorte si trova un principio di Kyrie, ovvero di Mottetto, et si copia, mandandolo all' Organista che concorre, il quale sopra quel sugetto ne l' istesso organo vacante deve sonar di fantasia regolamente, non confondendo le parti, come che quattro cantori cantassero.

Secondo. — Si apre il libro de' canti fermi pur a sorte, et si copia un canto fermo e d'introito e d'altro, et si manda al detto Organista, sopra il quale deve sonar, cavando le tre parti: facendo il detto canto fermo una volta in basso, l'altra in tenore, poi in contralto, et soprano: cavando fughe regolatamente, et non semplici accompagnamenti.

Terzo. — Si fa cantar la Cappella de' Cantori qualche versetto di compositione non troppo usitata, la qual deve imitare et rispondergli si in tuono, come fuori di tuono: et queste cose fatte d'improvviso dan chiaro indicio del valor de l'Organista, facendole bene. —

III

Zu S. 64 ff:

Esempio Di Componere Varie Voci Sopra un Basso di Canto Fermo, che faccia con le parti in mano, effetto di un vago Contrapunto alla mente.

Capriccio nuovo facile, & reuscibile con buone regole Del P. D. Adriano Banchieri Monaco Olivetano.

Non hò dubbio alcuno, che gli contrapunti sopra il Canto Fermo ne gl' Introiti di Costanzo Porta, & Gio. Matteo Asola, similmente sopra le Antifone Vespertine d'amenduoi Girolami, Diruta & Lambardo, si come di presente quelli di diversi Musici d' Italia composti à richiesta di Lodovico Viadana, non sieno degni di molta lode; Tutta via essendo questi composti con le buone, & osservate regole musicali, si devono nominare Contrapunti Osservati, & non alla mente, i quali non fanno quel sentire all' udito de gl'ascoltanti, che in quelle Capelle dove sono buoni Musici & Cantori si sente; Et perche siano su le novità mi pare in preposito produrre una nuova inventione che all' orecchio faccia effetto del contrapunto alla mente con gl'avertimenti da osservarsi, di dove volendo un Compositore fare un Introito, che rendi una gratiosa pienezza avanti la Messa con molta facilità, & poco studio potra operare quanto qui sotto si dira, & che tal contrapunto sia per far buono & maraviglioso effetto la ragione, e chiara come per esempio. In Roma nella Capella die N. S. Nella S. Casa di Loreto & altre infinite Capelle, mentre cantano il Contrapunto alla mente sopra il Basso, niuno sa quello che cantar deve il compagno, ma tutti con certe osservationi tra di loro conferite rendono un udito gustosissimo, & è questa una Massima generale, cantino pure cento variate voci (per cosi dire) consonantemente sopra il Basso tutte accordano, & quelle cattive più Quinte ottave, stravaganze & urtoni sono tutte gratie che rendono il vero effetto del Contrapunto alla mente; hora vediamo queste Osservationi di porre in scritto a ciascun cantore la di lor parte, che tutti assieme uniti rendino armonia di molto diletto.

Osservationi.

1) Si ponghi il Basso del Canto Fermo in Cartella trasportato (come sanno gli compositori) al tuono chorista secondo l' uso ordinario, & questo in tante semibrevi per doversene cantare per una battuta larga.

2) Sopra tal Canto fermo (si) visitasse una voce sola di Soprano, che faccia effetti discendenti di Minime, Semiminime, riposi, & crome come più piace, & tal Soprano particolarmente sia copiato.

3) Similmente sopra l' istesso Canto Fermo si componga un Tenore che faccia effetti ascendenti con note simili al Soprano, & questo sij copiato.

4) Resta il Contralto qual potrassi fare di note sincopate, cioè Semibrevi che cantino contro battuta in Terze ò quinte, overo Minime Saltanti all' in sù, overo all' in giù & questo pure venghi copiato.

5) Volendo più Voci di nuovo sopra il Basso si componghi un Soprano contrario al di sopra, similmente Tenore & Alto, rinterzando & rinquartando le voci & contrapunti, tutte cosi in Duo.

6) Si fughino le Durezze aspre, leggature, Seste, & Cadenze, ma baldanzosamente si canti per gradi overo Salti di Terze, Quinte, & ottave.

7) Cantando un Soprano alla Decima del Basso in quantità sarà bene.

8) Alla fine per dui battute s' osservi che le voci faccino empitura di Terza, Quinta, Unissono & ottave tutta perfetta pienezza & Armonia.

9) Alla quantità di voci s' aggiunghino Bassi in corrispondenza Tromboni, overo Violoni; che tutto è buono.

10) Et per ultimo si potrà dare un Basso copiato dal Canto Fermo all' Organista, che con ripieno corrispondente nell' Organo aggiungera duplicata vaghezza. Et che farà un Introito simile, senz' altro sarà una bellissima entratura & alettamento a gli ascoltanti; Di questo Contrapunto non porto esempio inatto pratico giudicandolo superfluo potendo ogni compositore farne con molta facilità quanti pare, & piace.

[folgen drei Seiten Beispiele.]

IV

Zu S. 74:

A. Banchieri: Cartella musicale, Ven. 1614, S. 214:

Osservationi di Quatro Essempi in Componere gli Bassi Continui sotto le voci.

Lodovico Viadana, Franscecesco Bianciardi, & Agostino Agazzari Soavissimi compositori de nostri tempi, hanno questi dottamente scritto il modo che deve tenere l' Organista in suonare rettamente sopra il Basso continuo, seguente ò Barittono che dire lo vogliamo.

Fia però bene con questi quattro esempietti aprendere quel moto (modo?) che acquistarsi può nel spartire le compositioni di tanti perregrini ingegni, che scaturiscono al giorno odierno, i quali con accidenti di diesis, b molli, & numeri aritmetici hanno ridotto il Basso continuo ad una perfettissima spartitura di tutte le parti;

1) Primo esempio sarà che le note cantabili dove sono gli accidenti diesis ♯ il Basso sottovi può & deve procedere in discendendo per Quinta, per Terza & per grado.
2) Secondo esempio sia questo, se la voce cantabile, con il Basso continuo facessero tra loro due tre & quattro, & più Ottave ascendendo ò scendendo non fa malefetto, essendo differente il suono stromentale dalla voce dearticolata, si come scorgiamo quando le voci cantano in concerto ne gl' Organetti all' Ottava sopra, che non fanno difformità ma vaghezza, & quando si dice che nell' osservato contrapunto vengono vietate due & più ottave seguente s' intende semplicemente nelle voci dearticolate, atteso che negli suoni stromentali fanno grato sentire chiaro testimonio gli Clavicembali da dui registri.
3) Terzo esempio sarà che in componendo il Basso continuo sotto il Soprano stiasi sempre una Ottava lontana acciò tal Soprano riesca Tenore.
4) Quatro & ultimo cantando la voce del Basso una minuta di Semiminime ò Crome per grado ascendendo si pratica in un modo, & discendendo in un' altro, come qui ordinatamente ciascuno potrà capire.



2. Secondo esempio Al - le - lu - - - ia.

3. Terzo esempio [zu 3.]

4. Quarto & ultimo esempio

Lodo però & à mio giuditio stanno molto meglio gli Bassi continui spartiti, che seguenti, per maggior sicurezza dell' Organista in condurre rettamente il concerto in battuta, & cio basti in materia di Bassi continui.

V

Zu S. 79 ff:

Aus: Agostino Aggazzari, Del suonare sopra il basso con tutti stromenti & uso loro nel conserto (1607). Nach der Ausgabe 1609 (vgl. Kinkeldey a. a. O. Anhang 1, S. 216 ff).

. . . . Non potendosi dare regola ferma, bisogna necessariamente à chi suona, vallersi dell' orecchio, e secondar l' opera, e suoi movimenti; ma volendo trovar modo facile di fuggire questi intoppi, e suonar l' opera giusta, usarete questo: cioè, sopra le note del Basso segnarete co i numeri, quelle consonanze, ò dissonanze, che vi sono applicate dal componitore, come se nella prima parte delle note vi è Quinta over Sesta ò per il contrario, Quarta, e poi Terza come per essempio,

5♭6 56 65 65 43 56 43 76 76

Dovete in oltre sapere, che tutte le consonanze, ò sono naturali di quel tuono, ò sono accidentali: quando sono naturali non si fa segno alcuno . . . il segno, che è sotto, ò vicino alla nota, se intende di quella stessa nota; ma quello, che è sopra se intende della consonanza, che egli s'ha à dare, come nel seguente essempio.



Tutte l' accadenze, ò mezzane, ò finali voglion la terza maggiore, e però alcuni non le segnano: ma per maggior sicurezza, conseglio à arvi il segno, mass ime nelle mezzane . . .

Per tre cagioni dunque è stato messo in uso questo modo: prima per lo stile moderno di cantar recitativo, e comporre: seconda per la commodità; terza per la quantità e varietà d' opere, che sono necessarie al conserto.

Della prima dico, che essendosi ultimamente trovato il vero stile d'esprimere le parole, imitando lo stesso ragionare nel meglior modo possibile; il che meglio succede, con una, ò poche voci, come sono l' arie moderne d'alcuni valent' huomini, e come al presente s' usa assai in Roma ne' conserti; non è necessaria far spartitura, ò intavolatura; ma basta un Basso con i suoi segni, come habbiamo detto di sopra. Ma se alcuno mi dicesse, che à suonar l' opere antiche piene die fughe e contrapunti, non è bastevole il basso; à ciò rispondo non èsser in uso più simil cantilene, per la confusione, e zuppa delle parole, che dalle fughe lunghe ed intrecciate nascono: et anco perche non hanno vaghezza . . . . La seconda cagione è la commodità grande; perchè non picciola fatica havera molto capitale per le occorenze, oltre che chi desidera imparare a sonare, e sciolto dalla intavolatura, cosa à molti dificile e noiosa, anzi molto soggietta à gl' errori, perchè l' occhio, e la mente tutta occupata in guardar tante parti massime venendo occasione di consertar all' improviso.

La terza finalmente, che è la quantità dell' opere necessarie al conserto, mi pare sola bastevole ad introdurre simil commodità di sonare: poiche se tutte l' opere, che si cantano fra l' anno in una sola chiesa di Roma: dove si fa professione die consertare, bisognarebbe al l' Organista, che havesse maggior libraria, che qualsi voglia Dottor di legge: onde à molta raggione si è introdotto simil basso, col modo però sopradetto; conchiudendo non esser bisogno ne necessario à chi suona, far sentir le parti come stanno, mentre si suona per cantarvisi, e non per sonar l' opera come sta che è diversa cosa dal nostro sogetto. . . . .

Druck von Ernst Schneider Eisleben

Notenbeilagen.

zu Seite 13

Sacrae Symphoniae Joannis Gabrielii...

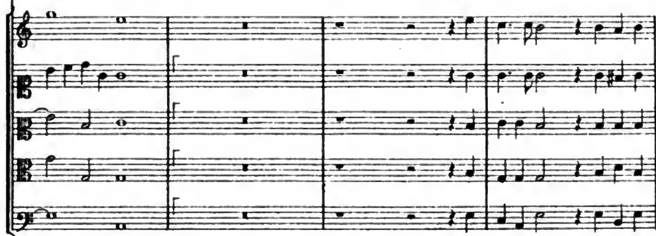
Senis 7, 8, 10, 12, 14, 15 & 16, Tam vocibus, Quam Instrumentis.
Editio Nova. Venetiis apud Angelum Gardanum 1597.

Nr. 48. Canzon Duodecimi Toni a 10.

Nr. 49. Canzon in Echo Duodecimi Toni a 10.

Pigliate li Soprani della Canzon in Echo antecedente à numero 48 che è quella istessa, & si soni come stà scritta Variata di Concerto, con l'Organo insieme, che cosi va Concertata.







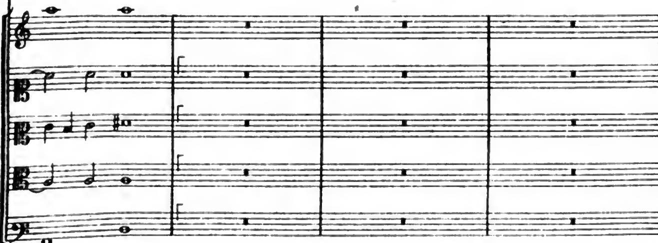


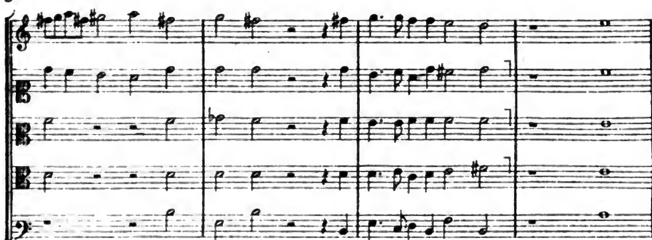
NB. Die hier mit ⌈ ⌉ gezeichneten Stellen werden in Nr. 48 vom Orchester, in Nr. 49 von den Orgeln allein gespielt.













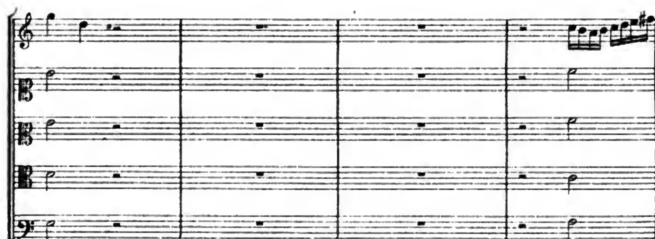




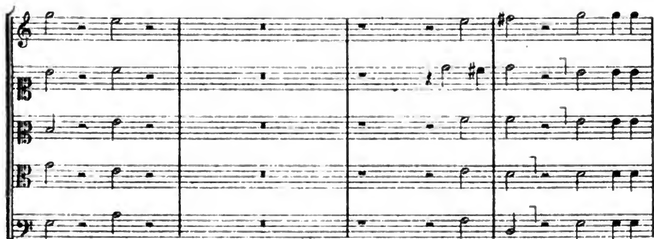
Nr. 49

















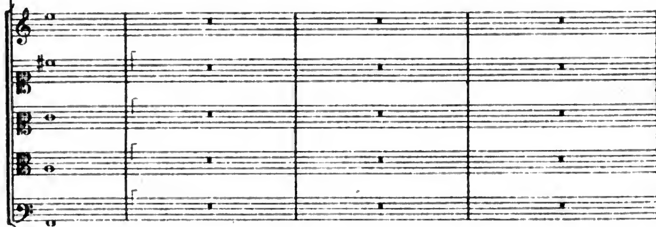




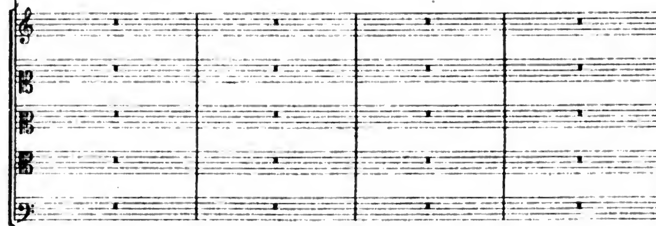




























Eine alte aus Fuggerschem Besitz stammende gut geschriebene Organistenpartitur der Symphoniae sacrae J. Gabrielis befindet sich in der Augsburger Staats-, Kreis- und Stadtbibliothek.

zu Seite 16

O. Lassus (Cantiones trium vocum. 57; Ges.-Ausg. I, S. 60):

Ad te, per - en - ne gau - di - um re - - rum que sum - mus
Ad te, per - en - ne gau - di - um re - rum - que sum - -
Ad te, per - en - ne gau - di - um re - rum que sum - -

ar - ti - fex, cur - sum per an - nos ten - - di -
mus ar - ti - fex, cur - sum per an - nos ten - - di -
- mus ar - ti - fex, cur - sum per an - nos ten - di - mus,

mus, lae - ti tropheis ho - - - sti - um.
mus, lae - ti trophe - is ho - - - sti - um.
lae - ti tro - phe - is ho - - sti - um.

zu Seite 16 Anm. 3.

Lassus' Original.

Par deux viel - lardz con - -

Gabrielis Übertragung.

voi - - tans sa beau - - - - - - té

etc.

zu Seite 45 Baltazarini (Beaujoyeux): Ballet comique de la Royne 1582.

S. 41:(S. 36 der Abschrift):.. Deux d'entre elles ioiioyent de luts, & les deux autres chantoyent, qui donnerent grand plaisir à la compagnie, pour la douceur de leurs voix excellentes: auec lesquelles ils dirent la chanson suyuante, respondant à icelles la voulte doree.

Chant des quatre vertus.

Dieux, de qui les fil - - les nous som - - mes,

Dieux, de qui les ___ fil - les nous som - mes,

O dieux, les pro - tec - teurs des hom - mes, Du ciel a -

O dieux, les pro - tec - teurs des hom - mes, Du ciel a -

uec nous de - scen - dez Dieux puis - sans sui - vez à la

uec nous de - scen - dez Dieux puis - sans sui - vez à la

tra - ce Les ver - tus qui ___ sont vo - stre ra - - ce,

tra - ce Les ver - tus qui ___ sont vo - stre ra - - ce,

En ___ la Fran - - ce que vous gar - dez.

En la Fran - ce que vous gar - dez.

Del s.^r Jacopo Corsi.

No. 33. 52

Non cu - ri la | mia piant' | o fiamm'o ge - lo

sian del vi - vo sme - rel - do e - ter - nj | fre - gi

ne l'offen - da giamai | l'i - ra del | cie - lo | ne l'of -

53

Del sig.^r Jacopo Corsi.

No. 34.

Bel - la Nin___ | fa fug - gi *) | ti - va sci - olt'e pri -

va Del mortal tuo | no - bil ve - lo | go - di pur pian - ta no -

vel - la ca | - sta e bel - | la car' al | mou - do è car' | al cie -

lo car' al | mon - do e car' al cie - lo e | car' al cie - lo.

*) Orig: fugge'-ti-va

Hiernach ist die Wiedergabe dieser beiden Bruchstücke aus der verschollenen „Dafne" des Jahres 1594 bei H. Panum (Musikalisches Wochenblatt 1888) und A. Solerti (Le Origini del Melodramma) zu berichtigen.

zu Seite 49 und 73

Th. de Sancta Maria: Libro llamado Arte de tañer Fantasia 1565, cap. 16: De los favordones.

zu Seite 50

D. Ortiz: Trattado de Glosas en la musica de Violones 1553.

Recercada primera. (Neudruck S. 107 ff.)





















Quinta pars. (Neudruck S. 134 ff):

Viola.

Cantus.

Altus.

Cembalo.

Tenor.

Bassus.

3

3











zu Seite 61

Intermedii et Concerti (1589) 1591.

a) Gesänge.

Aus dem ersten Intermedium.

Komp.: Ant. Archilei.

Die vierstimmige Begleitung ausgeführt durch: 1 Leuto grosso, 2 Chitarroni.

Canto.
[C. 4]

[IX. 4]

Dal - le più al-te sfe - re Dalle più al - - - - - - - - - - - - - - - - - - - te

Orig.

sfe - - re Di ce - le - sti Si - re - - -

Römische Zahlen bezeichnen das Stimmheft, arabische die Seiten darin.

ne ij

A_mi _ ca scorta ij

Son l'armoni_a

Ch'a voi ven - go

Po -

scia che fi - no al ciel ij bat - ten - do l'a -

li ij ij

l'al_ta fiam _ ma ij N'ap_

- - - por_ta ij

Che mai si no _ bil coppia'l sol nò

vi _ de che mai

Qual voi no _ va mi _

*)

ner - - - - ba e for - - t'al - ci - - de

[Φ]

Qual voi no_va mi - - ner_ba e for - - - -

- - - - - te Al - ci - - de e for - -

*) orig.: a

(orig. Text fehlt)

te Al - - ci - - (de)

[Ein anderer Schluß; (von [𝄌] ab?)]

Qual voi nuo - - va miner - - ba e for - - te Al - - - - - - - - ci - - - - de e e for fort'Al - Al - Al - - - ci - - de.

Aus dem ersten Intermedium.

Komp.: Crist. Malvezzi.

Nur die Oberstimme gesungen von einem Knaben; alle Stimmen von verschiedenen Saiteninstrumenten gespielt. Text unter allen Stimmen.

A 6.

Canto. (9)
Dol - cis - si - me Si - re - ne Tor - na - te al cie - lo e'n

Quinto. (5)
Dol - cis - si - me Si - re - ne Tor - na - te al cie - -

Alto. (7)
Dol - cis - si - me Si - re - ne Tor - na - te al cie - -

Settimo. (5)
Dol - cis - si - me Si - re - ne Tor - na - te al cie -

Tenore. (7)
Dol - cis - si - me Si - re - - ne Tor - na - te al cie -

Basso. (7)
Dol - cis - si - me Si - re - ne Tor - na - te al cie - -

tan - - - - to Fac - ciam can -

- - lo e'n tan - - to Fac - ciam can -

- - lo e'n tan - - to Fac - ciam can -

- - lo e'n tan - - to Fac - ciam can -

- - lo e'n tan - - to

- - lo e'n tan - - to, Fac - ciam can -

tan - do ij a ga-ra un dol -

tan - do ij a ga-ra un dol-ce

tan - do ij a ga-ra un dol-ce

tan - do ij a ga-ra un dol -

Fac - ciam can - tan - do a ga-ra un dol -

tan - do, Fac - ciam can - tan - do a ga-ra un dol-ce

- ce can - to. Fac - ciam can - tan - do

can - - to. Fac - ciam can - tan - do

can - - to. Fac - ciam can - tan - do

ce can - - to. Fac - ciam can - tan - do

- ce can - to.

can - - to. Fac - ciam can - tan - do,

ij a ga_ra un dol - ce can - to.

ij a ga_ra un dol_ce can - - to.

ij a ga_ra un dol_ce can - - to.

ij a ga_ra un dol - ce can - - to.

Fac_ciam can - tan - do a ga_ra un dol - - ce can - to.

Fac_ciam can - tan - do a ga_ra un dol_ce can - - to.

Anschließend alles gesungen und gespielt.

A 6.

Canto. (9)
Non mai tanto splendo_re Vi_d'Ar - go Ci - pr'o De - lo.

Quinto. (5)
Non mai tanto splendo_re Vi_d'Ar - go Ci - pr'o De - lo.

Alto. (7)
Non mai tanto splendo_re Vi_d'Ar - go Ci_pr'o De - lo.

Settimo. (5)
Non mai tanto splendo_re Vi_d'Ar - go Ci - pr'o De - lo.

Tenore. (7)
Non mai tanto splendo_re Vi - d'Ar - go Ci - pr'o De - lo.

Basso. (7)
Non mai tanto splendo_re Vi_d'Ar - go Ci - pr'o De - lo.

Aus dem fünften Intermedium.

Komp.: Crist. Malvezzi.

Nur die Oberstimme gesungen. Text unter allen Stimmen. Begleitung: 1 Leuto, 1 Chitarrone, 1 Arciviolata Lira.

A 5.

Canto. (27)
Io che l'on - de raf - fre - no, Io che

Alto. (21)
Io che l'on - de raf - fre - no, Io che

Tenore. (21)
Io che l'on - de raf - fre - no, Io che

Settimo. (19)
Io che l'on - de raf - fre - no, Io che

Basso. (22)
Io che l'on - de raf - fre - no, Io che

l'on - de raf - fre - no A mio ta - len-to e son

l'on - de raf - fre - no A mio ta - len-to e son

l'on - de raf - fre - no A mio ta - len-to e son

l'on - de raf - fre - no A mio ta - len-to e son

l'on - de raf - fre - no A mio ta - len-to e son

del mar Re - - gi - na A cui s'atterr'
del mar Re - gi - - na A cui s'atterr'
del mar Re - gi - . . - na A cui s'atterr'
del mar Re-gi - na A cui s'atterr'
del mar Re - gi - - na A cui s'atterr'

e'n in - chi - na O - gni nu - - me ch'al mar
e'n in - chi - na O - gni nu - - me ch'al mar
e'n in - chi - na O - gni nu - - me ch'al mar
e'n in - chi - na O - gni nu - - me ch'al mar
e'n in - chi - na O - gni nu - - me ch'al mar

al-ber-ga in se - - - no Ad in - cli -
al - berga in se - - no Ad in - cli -
ch'al mar al-ber - ga in se - - no Ad in - cli -
al - ber - ga in se - - no Ad in - cli -
al - ber - ga in se - - no Ad in - cli -

nar - mi o Re - gi spo - si ve - gno Fin dal

nar - mi o Re - gi spo - si ve - gno Fin dal

nar - mi o Re - gi spo - si ve - gno Fin dal

nar - mi o Re - gi spo - si ve - gno Fin dal

nar - mi o Re - gi spo - si ve - gno Fin dal

pro - fon - do del mio va - sto re - gno Fin dal pro -

pro - fon - do del mio va - sto re - gno Fin dal pro-fon -

pro - fon - do del mio va - sto re - gno Fin dal pro-

pro - fon - do del mio va - sto re - gno Fin dal pro-

pro - fon - do del mio va - sto re - gno Fin dal pro -

fon - do del mio va - sto re - - gno.

- do del mio va - sto re - gno.

fon - do del mio va - sto re - - gno.

fon - do del mio del mio va - sto re - gno.

fon - do del mio va - sto re - - gno.

Gegenbeispiel:

Komp.: Crist. Malvezzi.

5 Singstimmen, 8 (9?) Saiteninstrumente. (vgl. S. 58)

A 5.

Canto. (28) — E noi con que-sta bel - la di - va

Alto. (22) — E noi con que-sta bel - la di - va

Tenore. (22) — E noi con que-sta bel - la di - va

Settimo. (19) — E noi con que-sta bel - la di - va

Basso. (23) — E noi con que-sta bel - la di - va

Nostr' An - fi - tri - te Da li - - qui - di cri -

Nostr' An - fi - tri - te Da li - qui - di cri -

Nostr' An - fi - tri - te Da li - - qui - di cri -

Nostr' An - fi - tri - te Da li - quidi cri - stal -

Nostr' An - fi - tri - te

stal - li Di perl' e di co - ral - li Siam'

stal - li Di perl' e di co - ral - li Siam'

stal - li Di perl' e di co - ral - li Siam'

- - li Di perl' e di co - ral - li Siam'

Di per - le e di co - ral - - li Siam'

an_chinar a voi gran re - gi u - sci - te, Siam'
an_chinar a voi gran re - gi u - - sci - te, Siam'
an_chinar a voi gran re - gi u - sci - te, Siam'
an_chinar a voi gran re - gi u - sci - te, Siam'
an_chinar a voi gran re - gi u - sci - te, Siam'

an_chi_nar a voi gran re - gi u - - sci - te.
an_chi_nar a voi gran re - gi u - sci - te.
an_chi_nar a voi gran re - gi u - sci - te.
an_chi_nar a voi gran re - gi u - sci - te.
an_chi_nar a voi gran re - gi u - sci - te.

Komp.: Crist. Malvezzi.

Nur die Oberstimme gesungen. Text unter allen Stimmen. 1 Leuto, 1 Chitarrone, 1 Arciviolata Lira (wie bei „Io che l'onde")

A 5.

Canto. (29) Go - di cop - pia re - a - le Poi che d'ar - den - -
Alto. (23) Go - di cop - pia re - a - le Poi che d'ar - den -
Tenore. (23) Go - di cop - pia re - a - le Poi che d'ar - den - te d'ar -
Settimo. (20) Poi che d'ar - den - -
Basso. (24) Go - di cop - pia re - a - le Poi che d'ar - den - -

- te ze - - - lo Lie - - - ta Lie - - ta
- - te ze - - lo Lie - - - - ta s'in -
den - te ze - - lo Lie -
te ze - - lo Lie - - - ta s'in-chi - na il
- - te ze - - lo Lie - -

s'in-chi - na il mar la ter - - ra e'l cie - - lo.
- - chi - na il mar la ter - ra e'l cie - - - lo.
- - - ta s'in - china il mar la ter - ra e'l cie - - lo.
mar - la ter - ra e'l cie - - - - lo.
ta s'in - chi - na il mar la ter - ra e'l cie - - lo.

Gegenbeispiel (wie „E noi con questa bella"?)

Komp.: Crist. Malvezzi.

A 5.

Canto. (29)
Che ve-de u - scir da vo - i Un co - si chia - ro

Alto. (23)
Che ve-de u - scir da vo - i Un co - si chia - ro

Tenore. (23)
Che ve-de u - scir da vo - i Un co - si chia - ro

Settimo. (20)
Che ve-de u - scir da vo - i Un co - si chia - ro

Basso. (24)
Che ve-de u - scir da vo - i Un co - si chia - ro

* orig. f

se - me Ch'a-dor - ne - ra l'un polo e l'al-tro in - sie - me.

se - me Ch'a-dor - ne - ra l'un po - lo e l'altro in - sie - me.

se - me Ch'a-dor - ne - ra l'un polo e l'al - tro insie - me.

se - me Ch'a-dor - ne - ra l'un po - lo e l'al-tro insie - me.

se - - me Ch'a-dor - ne - ra l'un polo e l'al-tro in - sie - me.

Nur Singstimmen? (Vgl. S. 59)

Komp.: Crist. Malvezzi.

A 3.

Canto. E discacciar dal mon - do il cru - do ser - pe ri - - -

Alto. E discacciar dal mon - do il cru - do serpe ri - -

Basso. E discacciar dal mon - do il cru - do ser - pe ri - -

o Che di più sempr' ha - ver cre - sce il de - si - -

o Che di più sempr' ha - ver cre-sce il de-si - - - -

o Che di più sempr' ha - ver cre-sce il de - si - - - -

o Che di più sempr' ha - ver cre - sce il de - si - o.

o Che di più sempr' ha - ver cre-sce il desi - - o.

o Che di più sempr' ha - ver cre-sce il de - si - - - o.

Aus dem fünften Intermedium.

Ecco Con Due Risposte di Giacopo Peri.
Vierstimmige Begleitung nur: 1 Chitarrone.

Prima Risposta. [VI. 13]
Seconda Risposta. [VII. 22]
Parte Principale. [T. 25]

Dun - que fra tor - bid' on - de gl'ul - ti - mi

[IX. 13]

miei so - spir man - de-rò fuo - - - - - - -

Fuo - - - - re

Fuo - - - - re

re

Ec - co gen -

til con suoi so - - - - av'ac - cen - ti

En - -

- ti

En - - ti

rad dop - - - - - - - - - - pia i

miei tor - men - -

men - - - ti
hai
men - - - ti
hai
- -ti
ahi

hai
hai
ahi la - cri_me ahi
[ahi]

hai

[hai]

do - lo - re [ahi] mor - - -

- - - te trop - p'a - cer - ba e trop - po du - - - -

du - ra . ma deh

du - ra ma

- - -ra ma deh

deh

chi n'as - - - si - cu - - - ra O

di ter - - - -

cie - - - -

ra o di cie - - - - - - - - lo

lo

cie - - - - lo

S'a tort' io mi que -

que - re - lo

que - re - lo

- - -re - lo E

do - - - -

S'a ra - - gion mi do - - - - glio

- glio

do - - - - glio

mo - ve - te - v'à pie -

ta

ta

tà mo - ve- - -tevi a

vi - a pie - tà del mio cor - do- - - -

do - - - - - - - -

- - - - - - - - - glio

glio

do - - - - - - - glio

mo - ve - te - v'a

pie - - - - tà del mio

cor - - - -

* orig. h

- - - - - -do - - - - - - - - - - - - - - -

do - - - - - glio

do - - - - - -glio

- -glio

Aus dem sechsten Intermedium:

Vierstimmige Begleitung nur: 1 Chitarrone — Komp.: E. de' Cavalieri

Canto [34]

[IX. 16]

Go_ - _di tur_ba mor - tal fe_ -

\- li_ - _ce e lie - ta go_ - - - - - - - -

di di tan_ - - - - - _to do - no E col can_

to e col suo - - - - - - - - - - - no i fa - ti -

co - si tuoi tra - va - gli ac - que - ta ac - -

- - - - - - - - - - - - - - -que - ta.

b) Sinfonien.

Aus dem ersten Intermedium:

A 6. Sinfonia. (Besetzung s. S. 56) Komp.: Crist. Malvezzi

Canto [8]

Quinto [5]

Alto [6]

Settimo [5]

Tenore [6]

Basso [6]







Aus dem zweiten Intermedium:

A 5. Sinfonia. (Besetzung s.S.57) Komp.: Luca Marenzio

Canto (13)

Alto (11)

Tenore (11)

Settimo (9)

Basso (11)

Aus dem vierten Intermedium:

A 6. Sinfonia. (Besetzung s. S. 58) Komp.: Crist. Malvezzi.

Canto (24)
Quinto (16)
Alto (18)
Tenore (18)
Settimo (16)
Basso (19)











Aus dem fünften Intermedium:

A 6. Sinfonia. (Besetzung s. S. 59) Komp.: Crist. Malvezzi

Canto (30)

Quinto (18)

Alto (24)

Tenore (24)

Settimo (21)

Basso (25)















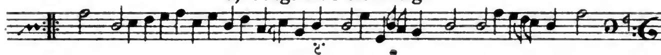




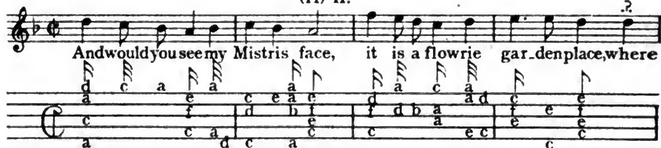
zu Seite 61

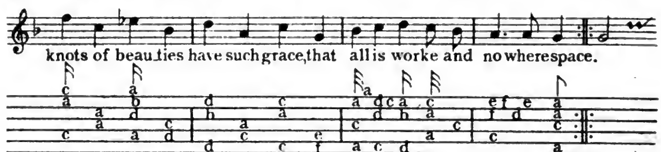
A Book of Ayres, set foorth to be song to the Lute, Orpherian, and Base Violl, by Philip Rosseter Lutenist. London 1601.

a) Original-Notierung.



(H) II.

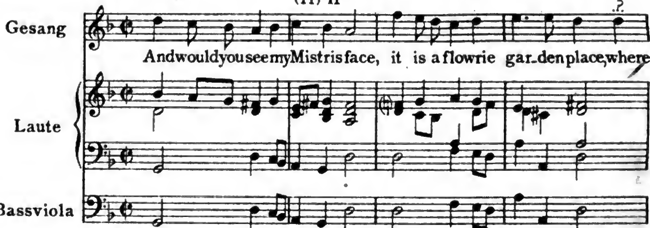


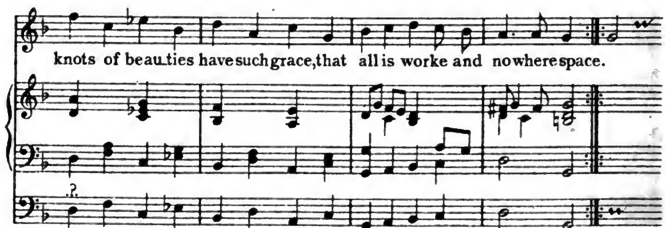


It is a sweete delicious morne,
where day is breeding never borne
It is a Meadow yet unshorne,
whome thousand flowers do adorne.
(noch 3 Strophen)

b) Übertragung.

(H) II





(D 2 v.) XI

Gesang

Faire if you ex - pect ad-mi-ring, sweet if you pro-voke de-si-ring,
Fond but if thy sight be blindnes, false if thou af - fect unkindnes,

Laute

Bassviola

grac deere love with kind re-qui - ting,
flie both love and loves de-ligh - ting,

Then when hope is lost and love is scor - ned, I'le bury my de-si-res, and quench the fires that e-ver yet in vaine have bur - ned.

Fates, if you rule lovers fortune,
Stars, if men your powers importune,
Yield reliefe by your relenting:
Time, if sorrow be not endles,
Hope made vaine, and pittie friendles
Helpe to ease my long lamenting.
But if griefes remaine still unredressed,
I'le flie to her againe, and sue for pitie
to renne my hopes distressed.

(J 2 v) IX

When Lau - ra smi - les her sight re - vi - ves both night and day,
The earth and hea - ven vieweswith de - light her wan_ton play,
And her speechwith e - ver - flowing musicke doth re - paire, the cru - ell wounds of sor - row and un_tam'd des_paire.

(noch 3 Strophen)

An Elegie upon the untimely death of Prince Henry.

[o. O. u. J.] (Angebunden an Rosseter)

(Bl. 2/3.) To the most sacred Queene Anne.

Tis now dead night, and not a

(Laute)

The Base

light on earth, or starre in heav'n doth shine, Let now a

mother mourne the nob_lest hirth that e_ver was both mortall, and di_vine.

O sweetnes peere _ les! more then humane grace!

O flowrie beau _ ty! O un_ti. mely death!

Now Musicke fill this place with thy most dolefull breath. O singing

waile a fa_temore true_ly fu_ne_rall, Then when with

all his sonnes the sire of Troy did fall.

2.

Sleepe Ioy, dye Mirth, and not a simile be seene,
Or shew of harts content,
For never sorrow neerer touch't a Queene,
Nor were there ever teares more duely spent:
O deare remembrance, full of ruefull woe!
O ceacelesse passion! O unhumane hower!
No pleasure now can grow,
For wither'd is her flower.
O anguish doe thy worst and fury Tragicall,
Since fate in taking one hath thus disorder'd all.

zu Seite 64

Ippolito Chamaterò di Negri:
Li Introiti fondati sopra il canto fermo del basso [soprano].
Vineggia 1574 (Vorw. 1573).

Aus Nr 1: In die Resurrectionis domini a 5.

(Orig. ohne Taktstriche).

Cantus: Tu co - gno - vi - sti ses -

Altus: Tu co - gno - vi - - - - sti ses -

Quintus: Tu co - gno - vi - sti ses - si - o - nem ses -

Tenor: Tu co - - - gno - vi - - - - - -

Bassus: Tu co - - - - gno - vi - -

- si - o - - - - - - nem me - am & re -

- si - o - nem me - - - - - am & re -

- - - - - si - o - - nem me - - - am

- sti ses - - si - o - nem me - - - - - am

sti ses - si - o - nem me - am &

sur - rec - ti - o - - - - nem me - - - - - - am

sur - rec - ti - o - nem me - - - - - am & re - sur -

& re - sur - rec - ti - o - nem me - - - - am &

& re - sur - rec - ti - o - nem &

re - sur - rec - ti - o - - - - nem

& re - sur-rec-ti - o - nem me - am.

rec - ti - o - nem me - - - am me- - - am.

re - sur - rec - ti - o - nem me- - - - am.

re - sur-rec-ti - o - nem me- - - - - - -am.

me - - - - - - - - - - - -am.

Ippolito Cbamaterò di Negri, Li Introiti fondati sopra il canto fermo del basso [soprano]. Vineggia 1574 (Vorw. 1573).

Aus: In die Ascensionis a 5.

Cantus: Si- - - - cut e - rat

Altus: Si - cut e- - -rat, si- - -cut e- - -

Quintus: Si - cut e - rat, si - cut e- - - -rat in

Tenor: Si - cut e - rat in prin - ci - -

Bassus: Si - cut e - rat, si - cut e- - - -rat in

in prin - ci - pi - o & nunc

rat in prin - ci - pi - o & nunc & sem - - -

prin - ci - pi - o, in prin-ci - pi - o & nunc &

- -pi - o in prin-ci- - - - - - -pi - o & nunc

prin - ci - - - - - - -pi - o in prin-ci- - - -pi -

* fehlen im Orig.

& sem - - - per & in

- - per & in se - cu - la & in se - cu-la se -

sem - per & nunc & sem - per & in se - cu -

& sem - per & in se - cu -

o & nunc & sem - - per & nunc & sem - per &

se - cu - la se - cu - - - -

- -cu - lo- - -rum & in se - cu - la se - cu -

la & in se - cu - la & in se - cu - la se- - -

la se - cu - lo - rum & in se - cu - la &

in se - cu - la & in se - cu - la se - cu -

- - -lo - rum, A - - - - - men.

lo - rum se - cu - lo - rum, A - - - men.

- -cu - lo - rum, A - - - - - - - men.

in se - cu - la se - cu-lo - rum, A - men.

lo - rum se - cu - lo- - - -rum, A - men.

zu Seite 76

Aus: E. de' Cavalieri:
Rappresentazione di anima e di corpo. Roma 1600.

Atto 1, Sc.4.

Anima

Gia non mi fe - ci stes - sa, E come in me po - tre - i Que - tar gli af - fet - ti mie - i?

Corpo

Las - so! che di noi si - a? Se ritro - sa sei tan - to, Sta - ren - ci sempr'in pian - to?

Anima

Que - sto nò, se m'as - col - ti; E se me - co ri - mi - ri A più al - ti de - si - ri. Ter - ra per - che mi ti - ri Pur a la ter - ra? hor se - gui il vo - ler mi -

* *m* (monachina) = und

o, Et a men due ri - po - sa - ren - ci in Di - - o.

Corpo

Ahi! chi mi dà con - si - glio? A qual di due m'appiglie? etc.

Atto 1. Sc. 2.
Ritornello.

Atto 2.
Sinfonia.

etc.

Atto 3, Sc. 4.

Anime dannate

Una sola E - ter - na e-ter-na mor - te, Ahi

ci è toccata in sor - te: Mor- - te, che mai non mo - re

Sepolta nel do - lo - re, As - pra pe - nosa, e for - te etc.

Atto 3, Sc. 9.

O Signor san_to e ve - ro, Che del Mon_do hai l'im_pe -

O Signor san_to e ve - ro Che del Mon_do hai l'im_pe -

O Signor san_to e ve - ro Che del Mon_do hai l'im_pe -

O Signor san_to e ve - ro Che del Mon_do hai l'im_pe -

O Signor san_to e ve - ro Che del Mon_do hai l'im_pe -

O Signor san_to e ve - ro Che del Mon_do hai l'im_pe -

ro. O Signor san - to, e for - - te Do_ma_

ro. O Signor san - to, e for - - te Do_ma_

ro. O Signor san - to, e for - - te Do_ma_

ro. O Signor san - to, e for - - - te Do_ma_

ro. O Signor san - to, e for - - te Do_ma_

ro. O Signor san - to, e for - - te Do_ma_

4 #3 #

tor de la Mor - te, Do-na-tor de la vi - ta,

tor de la Mor - te, Do-na-tor de la vi - ta,

tor de la Mor - te, Do-na-tor de la vi - ta,

tor de la Mor - te, Do-na-tor de la vi - ta,

tor de la Mor - te, Do-na-tor de la vi - ta,

tor de la Mor - te, Do-na-tor de la vi - ta,

Som - ma bon - tà in - fi - ni - ta: A

Som - ma bon - tà in - fi - ni - ta: A

Som - ma bon - tà in - fi - ni - ta: A etc.

Som - ma bon - tà in - fi - ni - ta: A

Som - ma bon - tà in - fi - ni - ta: A

Som - ma bon - tà in - fi - ni - ta: A

etc.

zu Seite 77 und 78

Aus: E de' Cavalieri: Rappresentazione di anima e di corpo. (Anhang.)

Aria Cantata, ỏ Sonata; al modo Antico.

Sonata da un Flauto.

Sonata da un Flauto ò vero dalle Sordelline, et è il proprio.

[Canto]

Io piango Fil - li il tuo spie-ta-to in - ter- i - to, E'l Mondo del mio mal tut - to rin-ver - de - si: Deh pensa pre - go al bel vi - ver pre - te - ri - to; Se nel passar di Le - the A - - - mor non per - de - si.

[Mit S bezeichnet Cavalieri ein Absetzen, „um Atem zu schöpfen und eine Bewegung zu machen"; t=trillo.]

Aus: Lod. Viadana: Cento Concerti ecclesiastici 1602.*)

a) A voce sola.

(1.)

Canto

Ex - au - di me Do - mi - ne, ex -

Canto solo
Exaudi

Basso per sonar nell' organo (S. 1)

- au - di me Do - mine quo - niam be - nig - na est

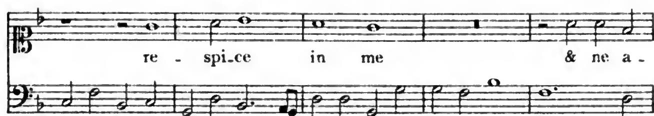
quo - ni - am be - nig - na est mi - se - ri - cor - di -

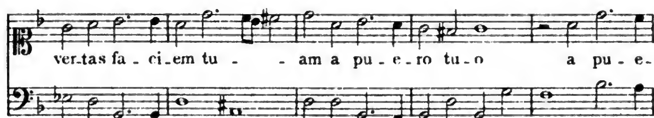
a tu - - a mi - se - ri - cor - di - a tu -

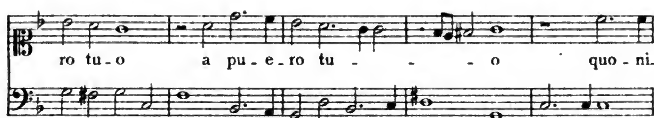
- - - - a Se - cun - dum mul - ti tu - dinem mi -

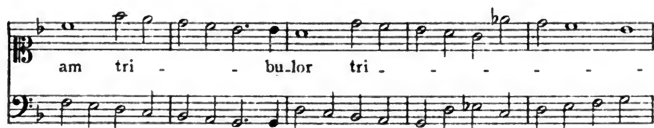
- se - ra - ti - o - num tu - a - rum re - spi - ce in me

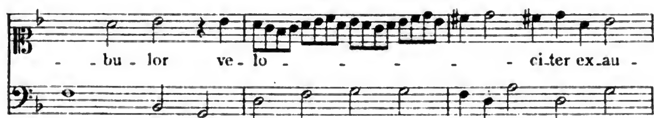
*) Das Original hat nirgends Balken. Taktstriche stehen nur im Orgelbaß, dem infolgedessen das Taktzeichen C gewöhnlich fehlt. Ligaturen löst der Orgelbaß stets auf; größere durch den Taktstrich zerlegte Notenwerte schließt er durch Bogen wieder zusammen.


re - spi-ce in me & ne a-


ver-tas fa - ci-em tu - - am a pu - e - ro tu - o a pu - e-


ro tu - o a pu - e - ro tu - - - o quo - ni-


am tri - - bu-lor tri - - - - - - -


- - bu - lor ve - lo - - - - - ci-ter ex-au -


di me ve-lo - - - ci-ter ve - lo-ci-ter ex-au - di


me ve-lo - - - - ci - ter ex - au - di me.

(2.)

Tenore

Ve - ni sanc - te spi - ri - tus & e - mi - te cae - li-

Tenore solo !
Veni sancte

Basso per sonar nell' organo (S. 29)

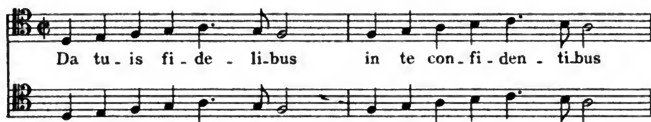
tus lu - cis tu - ae ra - - - - - - di - um.

Consolator opti - me dulcis ospes a - nimae dulce refri - ge - ri - um.

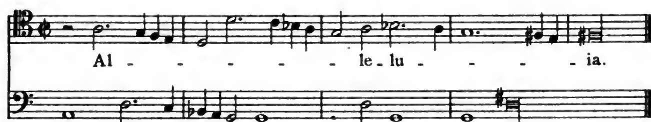
O Lux be - a - tis - si - ma re - - ple cor - dis

in - ti - ma tu - o - rum fi - de - - - - - li - um.

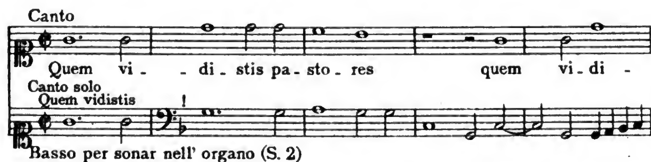
Lava quod est sordidum riga quod est a - ridum, sana quod est san - ci - um.

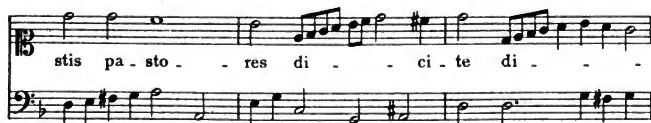

Da tu - is fi - de - li-bus in te con - fi - den - ti-bus

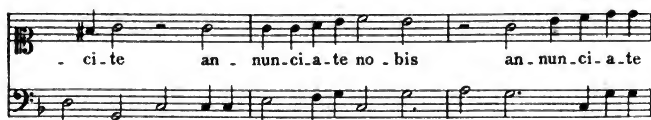

sacrum septe - na - - - - - - - - ri - um.

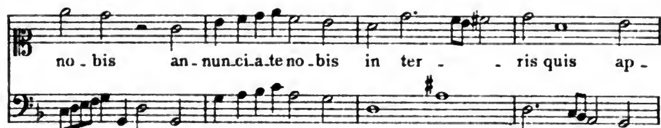

Al - - - - - le - lu - - - - ia.

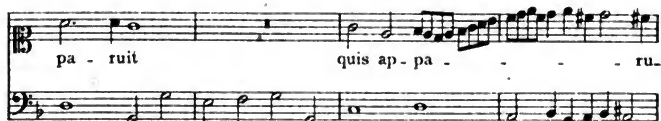
(3.)

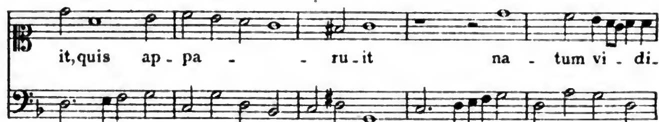

Canto
Quem vi - - di - stis pa - sto - res quem vi - di -
Canto solo
Quem vidistis
Basso per sonar nell' organo (S. 2)

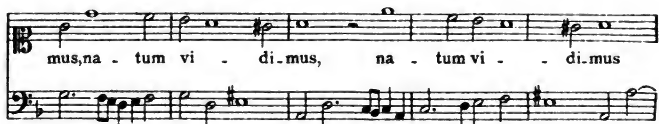

stis pa - sto - - res di - - ci - te di - - -

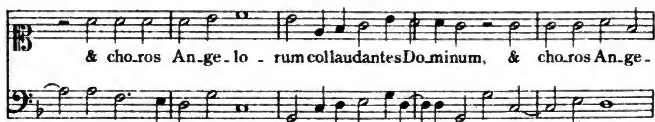

- ci - te an - nun - ci - a - te no - bis an - nun - ci - a - te

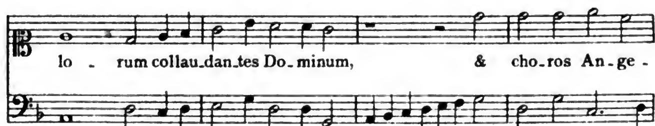

no - bis an - nun-ci-a-te no - bis in ter - - ris quis ap -

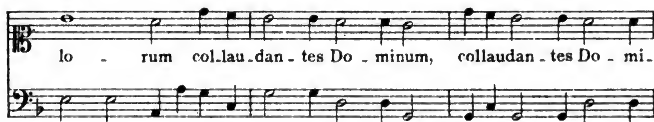

pa - ruit quis ap - pa - - - - ru-


it, quis ap - pa - - ru - it na - tum vi - di-

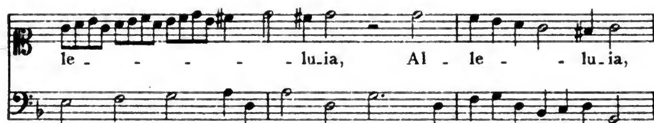

mus, na - tum vi - di - mus, na - tum vi - - di - mus


& cho-ros An-ge-lo - rum collaudantes Do-minum, & cho-ros An-ge-


lo - rum collau-dan-tes Do-minum, & cho-ros An-ge -

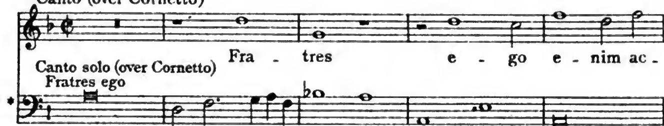


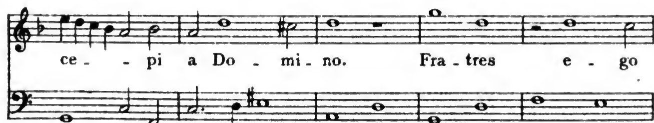




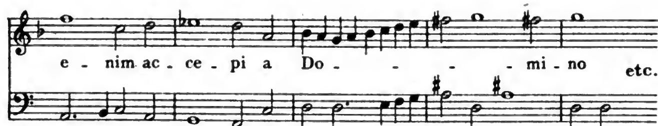


(4.)



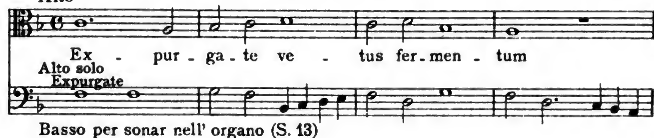


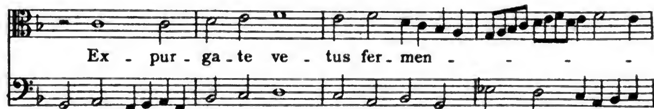
* Siehe die Bemerkung am Schlusse dieses Bruchstücks.

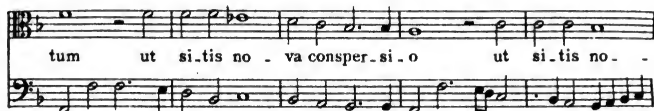


Sonando questo Concerto co'l Cornetto, l'Organista Sonarà la quarta alto cosi etc.

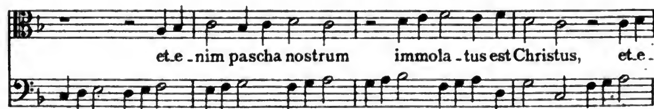
(5.)

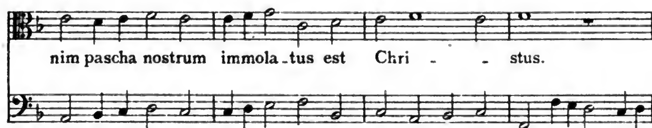


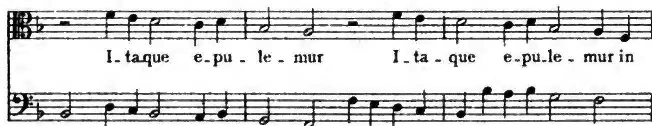




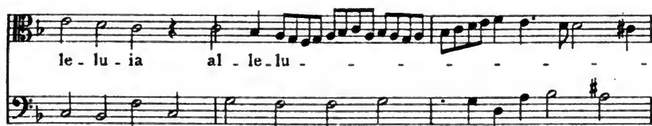


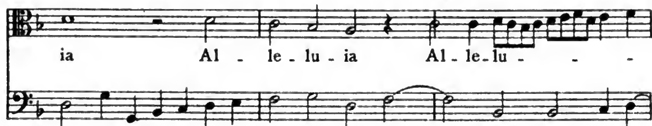



nim pascha nostrum immola_tus est Chri - - stus.


I_taque e_pu - le - mur I_ta - que e_pu_le - mur in


Do - - - - - - - - mi_no Al -


le - lu - ia al - le_lu - - - - - - - - -


ia Al - le - lu - ia Al - le_lu - - -


- - - - - - - - - - - ia.

(6.)

Basso

O bo - ne Ie - su, o dul - cis Ie - su,

Basso solo
O bone Iesu

Basso per sonar nell' organo (S. 41)

o Ie - su fi - li Ma - ri - ae, o be - ni - gne Ie -

su, ij o mi - se - ri - cor - dis - si - me Ie - su

o dul - cis - si - me Ie - su o pi - is - si - me Ie - su

O Ie - su li - be - ra me, o Ie - su ex - au - di me,

o bo - ne Ie - su mi - se - re - re me - i mi - se -

re - re me - i, mi - se - re - - re me - - - i.

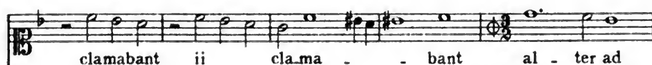
b) A due Soprani.

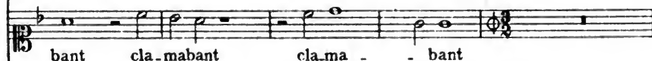
(7.)

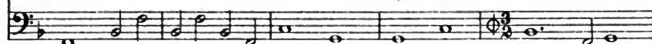






















Do_minus De_us De_us Sa - ba_oth Ple -

De_us Sa_ba_oth Do_minus De_us Sa - baoth Ple_na

na est om - - nis ter - ra glo -

est om - - nis ter_ra glo_ri - -

ri - - - - - - - a glo - ri_a e - ius.

- a e - - - - - - - - - - ius.

Tres sunt qui te_sti_mo_ni_um dant in coe - lo Pa -

Tres sunt qui te_sti_mo_ni_um dant in coe - lo Pa -

Qui l'Organista Sona, e Canta.

Tres sunt qui te_sti_mo_ni_um dant in cae - lo Pa -

ter ver - bum & Spi_ri_tus Sanc - tus & hi tres

ter ver - bum & Spi_ri_tus Sanc - tus & hi tres u_num

ter ver - bum & Spi_ri_tus Sanc - tus & hi tres u -

u - num sunt & hi tres u - - - - - num sunt.

sunt & hi tres & hi tres u- - num sunt.

- num sunt & hi tres u - - - - num sunt.

Ple - na est om - - - - nis

Ple - na est om - - - -

Plena

ter - ra glo - ri - - - - a

nis ter - ra glo - ri - - -

[orig.]

e - - - - - - - - - - - - ius

- - - - - - - a glo - ri - a e - ius

glo - ri - a e - ius glo - ri - a e - ius.

ii glo - ri - a e - - - - ius.

c) A tre Voci

(8.)

Tenore

O bo - ne Ie - su ii

Trombone*)

O bone Iesu

Trombone

O bone Iesu

Tenore solo, e due Tromboni
O bone Iesu

Basso per sonar nell' organo (S. 84)

ex - au - di me ii &

ne permit - tas me se - pa - ra - ri a te

*) Im Berliner Exemplar ist dieser Stimme der Text handschriftlich unterlegt.

ab ho - ste ma-li - gno de-fen- - -de me ab
ho - ste ma - li- - - - -gno de - fen - de me
In ho-ra mor - tis me - ae vo - ca me, & po - ne
me iu-xta te & po-ne me iu - xta te

iu - xta te, ut cum An - ge_lis & san_ctis tu - is

ut cum An - ge_lis & san_ctis tu - is lau_dem te

Do - mi_num Sal_va - to - rem me - um Sal - va -

to - - - rem me - um in se_cula se_

culorum A _ men in se_cula ii se _ cu_lorum A_men

in se_cu_la ii se- _ cu_lorum A _ _ _

_ _ men in se _ cula se_cu_lo _ rum A _ men se _ cu_lo _

rum A_men se _ cu _ lo _ rum A_ _ _men.

d) A voce pari

(9.)

ho - mi - ne, cu - ius la - tus
ho - - - - - - mi - ne, cu - ius la - tus per - fo -
pro ho - - mi - ne, cu - ius
ce pro ho - - - mi - ne, cu - ius
per - - - - fo - ra - tum, Un - da flu - xit
- - ra - - - - tum, Un - da flu - xit, Un - da
la - tus per - fo - ra - tum, Un - da flu - xit san - - -
la - tus per - - - fo - ra - tum, Un - da flu - xit san - -
san - gui - ne, Es - to no - bis prae - gus -
flu - xit san - gui - ne, Es - to no - bis prae - gus -
- - - gui - ne, Es - to no - bis prae - gus -
gui - - - ne, Es - to no - bis prae - gus -

ta - tum in mor - tis ex - a - mi - ne O dul -

ta - tum in mor - tis ex - a - mi - ne O dul -

ta - tum in mor - tis ex - a - mi - ne O dul -

ta - tum in mor - tis ex - a - mi - ne O dul -

cis, o pi - e, o Je - su Fi - li Ma - ri- - -

cis, o pi - e, o Je - su Fi - li Ma ri - - -

cis, o pi - e, o Je - su Fi - li Ma - ri- - -

cis, o pi - e, o Je - su Fi - li Ma - ri- - -

ae, mi - se-re - re no - bis A - men.

ae, mi - se-re - re no - bis A - men.

ae, mi - se-re - re no - bis A - - men.

ae, mi - se-re - re no - bis A - men.

* orig. o

e) A quattro voci

(10.)

Canto

Can - ta - te Do - mi - no Can - ti - cum no - vum,

Alto

Can - ta - te Do - mi - no Can - ti - cum no - vum,

Tenore

Can - ta - te Do - mi - no Can - ti - cum no - vum,

Basso

Can - ta - te Do - mi - no Can - ti - cum no - vum,

a quattro voci
Cantate Domino

Basso per sonar nell' organo (S. 89)

can - ta - te Do - mi - no om - nis ter - ra, can - ta - te

can - ta - te Do - mi - no om - nis ter - ra, can - ta - te

can - ta - te Do - mi - no om - nis ter - ra, can - ta - te

can - ta - te Do - mi - no om - nis ter - ra, can - ta - te

Do - mi - no om - nis ter - ra, Can - ta - te Do - mi -

Do - mi - no om - nis ter - ra, Can - ta - te Do - mi -

Do - mi - no om - nis ter - ra, Can - ta - te Do - mi -

Do - mi - no om - nis ter - ra, Can - ta - te Do - mi -

no & be_ne_di _ ci_ te no _ mi_ni e _ _

no & be_ne_di _ ci_ te no _ mi_ni e_ _ _ _

no & be_ne _di _ ci_ te no _ mi_ni e_ _ _ _

no

ius, & be_ne_di _ ci_te no _ mi_ni e _ ius an_

ius, & be_ne_di _ ci_te no _ mi_ni e _ ius an_

ius, & be_ne_di _ ci_te no _ mi_ni e _ ius an_

& be_ne_di _ ci_te no _ mi_ni e _ ius

nun_ti _ a _ te, an _ nun_ti _ a _ te, an_nun _ti _

nun_ti _ a _ te, an _ nun_ti _ a _ te, an_nun _ti _

nun_ti _ a _ te, an _ nun_ti _ a _ te, an_nun _ti _

an _ nun_ti _ a _ te, an_nun _ti _

a - te de di - e in di - em, de di - e in di - - - em, sa -

a - te de di - e in di - em, de di - e in di - - - em, sa -

a - te de di - e in di - em, de di - e in di - - - em, sa -

a - te de di - e in di - em, de di - e in di - - - em, sa -

- lu - ta - re e - ius. An - nun - ti - a - te in - ter gen -

- lu - ta - re e - ius. An - nun - ti - a - te in - ter gen -

- lu - ta - re e - ius. An - nun - ti - a - te in - ter gen -

- lu - ta - re e - ius. An - nun - ti - a - te in - ter gen -

tes glo - ri - am e - ius, in om - ni - bus po - pu - lis

tes glo - ri - am e - ius, in om - ni - bus po - pu - lis

tes glo - ri - am e - ius, in om - ni - bus po - pu - lis

tes glo - ri - am e - ius.

mi-ra-bi-li-a e- - -ius. An-nun-ti -

mi-ra-bi-li-a e-ius, mi-ra - bi-li-a e - ius. An-nun-ti -

mi-ra-bi - li - a e- - -ius. An-nun-ti -

An-nun-ti -

a - te in - ter gen - tes glo - ri - am e- - -ius in

a - te in - ter gen - tes glo - ri - am e- - -ius in

a - te in - ter gen - tes glo - ri - am e- - -ius in

a - te in - ter gen - tes glo - ri - am e- - -ius in

om - ni-bus po - pu-lis mi-ra-bi - - li - a, mi-ra-bi-li -

om - ni-bus po - pu-lis mi-ra-bi - li-a

om - ni-bus po - pu-lis mi-ra-bi - - li - a, mi-ra -

om - ni-bus po - pu-lis mi-ra - bi - li - a

a e - ius. Can - ta - te Do - mi-no Can - ti-cum

e - ius. Can - ta - te Do - mi-no Can - ti-cum

bi-li-a e - ius. Can - ta - te Do - mi-no Can - ti-cum

e - ius. Can - ta - te Do - mi-no Can - ti-cum

no - vum, cán-ta-te Do-mi-no om - nis ter - ra, Can-ta-te

no - vum, can-ta-te Do-mi-no om - nis ter - ra, Can-ta-te

no - vum, can-ta-te Do-mi-no om - nis ter - ra, Can-ta-te

no - vum, can-ta-te Do-mi-no om - nis ter - ra, Can-ta-te

Do - mi-no om - nis ter - ra, om - nis ter - ra.

Do - mi-no om-nis ter - - ra, om - nis ter - ra.

Do - mi-no om-nis ter- - - ra, om-nis ter - - - ra.

Do - mi-no om-nis ter - - ra, om - nis ter - ra.

(11.)

Canzon Francese in Risposta.

Violino

Cornetto

Trombone

[♭]

Trombone

Basso per sonar nell' organo (S. 110)

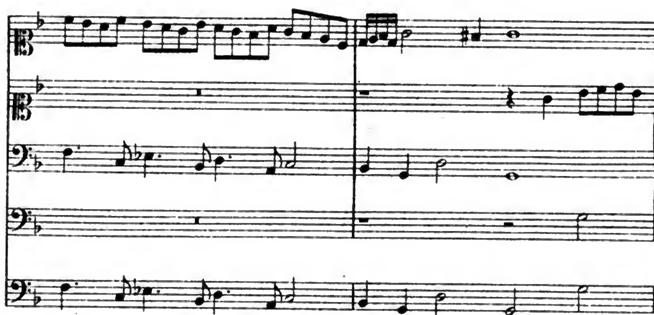
[♯]





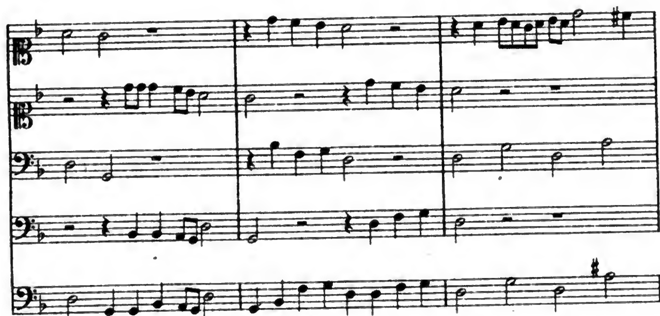




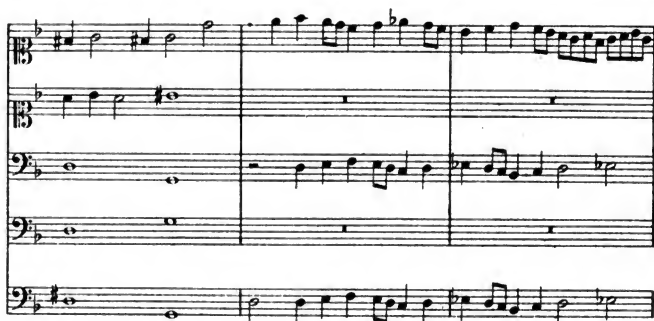


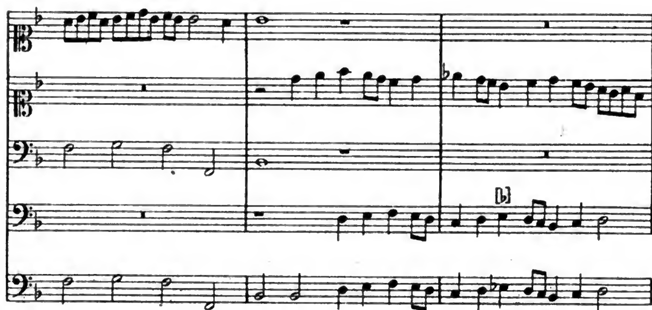


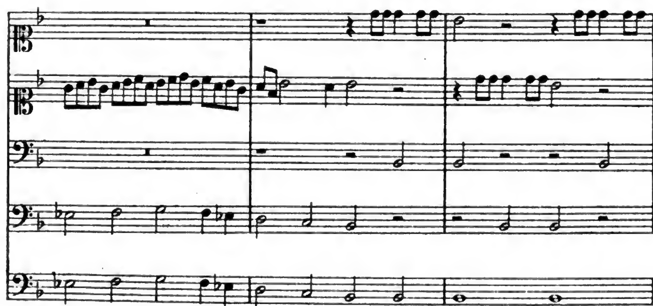




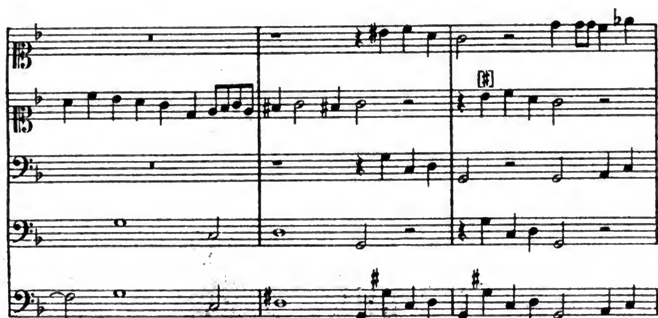






















REGISTER

Druckfehler-Berichtigungen

S. 9: Kapitelanfang, Zeile 1, fünftes Wort, lies: daß.
17: Absatz unter Nummer 3, Zeile 3: Komma hinter selbst zu tilgen.
23: Fußnote 1, Zeile 1, letztes Wort, lies: Concerto.
24: Absatz »Erstens«, Zeile 1, lies: Cappella.
Fußnote 2, Zeile 4, lies: Pietro Landi.
25: Absatz 2, vorletzte Zeile, lies: Contrappunto.
45: Fußnote 2, letzte Zeile, lies: Annexe I statt Vol. IV.
62: Absatz 2, Zeile 4, lies: Ortiz.
63: Fußnote 2, lies: Istitutioni.
71: Fußnote 1, letzte Zeile, lies: Bd. 2, T. 2.
76: Zeile 7, lies: den Nuove Musiche.
Fußnote 1, letzte Zeile, fünftes Wort, lies: soprano.

